CINEMA & FILM

IV N. 11 - 12 □ ESTATE - AUTUNNO 1970 □ L. 1500

NUMERO DOPPIO □ DREYER - HITCHCOCK - STRAUB

74

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library



D. D. F.
presenta un film prodotto dalla
SAN DIEGO CINEMATOGRAFICA

diretto da
SERGIO ROSSI

POLICEMAN

con PAOLA PITAGORA - LOU CASTEL
BERNARDO B. SOLITARI - MARINO MASE'
e con GIANCARLO SBRAGIA

ITAL NOLEGGIO
presenta

IL RITO

di Ingmar Bergman

con
INGRID THULIN - ANDERS EK
GUNNAR BJÖRNSTRAND - ERIK HELL

nella foto: Ingrid Thulin e Erik Hell



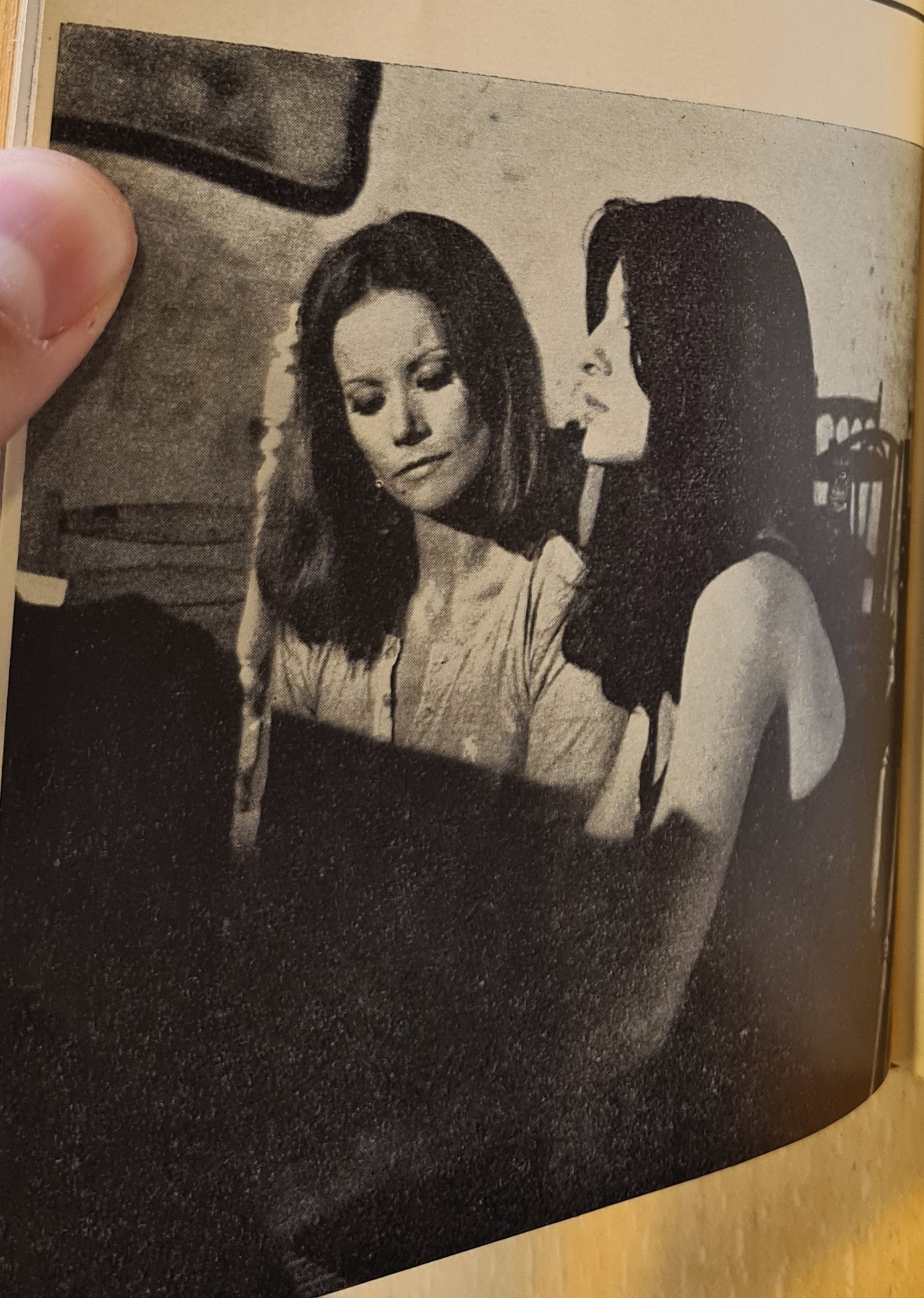


D.D.F.
presenta un film prodotto dalla
SAN DIEGO CINEMATOGRAFICA
e diretto da
MAURIZIO PONZI

EQUINOZIO
(PANFOCUS)

con CLAUDINE AUGER - PAOLA PITAGORA
GIANCARLO SBRAGIA - PAOLO TURCO
Daniele Dublino - Olimpia Carlisi - Stefano Ardinzone
con Claudio Gora - Lea Padovani
e con la partecipazione di
THOMAS HUNTER e DELIA BOCCARDO

nella foto: Claudine Auger e Olimpia Carlisi



comitato redazionale:
ADRIANO APRÀ
(dir. resp.)
FRANCO FERRINI
GIANNI MENON
MAURIZIO PONZI
PIERO SPILA
ENZO UNGARI

CINEMA & FILM

a. IV n. 11-12
estate - autunno 1970

Ebbe Rode, Nina Pens Rode e Bendt Rothe in GERTRUD di Carl Th. Dreyer

Fernando Rey e Catherine Deneuve in TRISTANA di Luis Buñuel

139 Editoriale
142 THE SHOOTING

SITUAZIONE

144 ADRIANO APRA': Dreyer: artificio, spazio, luce

HITCHCOCK - 2

156 FRANCO FERRINI e ENZO UNGARI: « Topaz »: la politica dei cento fiori
171 GERARD GENETTE: Lettera su Alfred Hitchcock
175 ALFRED HITCHCOCK: « The Birds »
178 ADRIANO APRA': Filmografia di A.H.

STRAUB - 2

195 CARLO MARLETTI: Logica della percezione
201 JEAN-MARIE STRAUB: Due premesse a « Les yeux... »
203 JEAN-MARIE STRAUB e DANIELE HUILLET: « Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer » (sceneggiatura)

NUOVO CINEMA ITALIANO - 4

241 ADRIANO APRA': Fiori di ghiaccio (« Don Giovanni »)
244 FRANCO FERRINI: Il sotterfugio utraquistico (« Ostia »)
248 FRANCO FERRINI: La luce che si spegne (« Olimpia agli amici »)
252 PIERO SPILA: L'innocenza di passaggio (« Pagine chiuse »)
254 MAURIZIO PONZI: Il ragazzo dai capelli neri (« La fine del gioco »)
256 GIANNI MENON: Campo contro campo (« Le parole a venire »)

CONVERSAZIONI

259 GUSTAVO DAHL (a cura di Adriano Aprà Franco Ferrini e Enzo Ungari)
269 CARMELO BENE (a cura di Adriano Aprà e Gianni Menon)

comitato redazionale:
ADRIANO APRÀ
(dir. resp.)
FRANCO FERRINI
GIANNI MENON
MAURIZIO PONZI
PIERO SPILA
ENZO UNGARI

CINEMA & FILM

a. IV n. 11-12
estate-autunno 1970

Ebbe Rode, Nina Pens Rode e Bendt Rothe in GERTRUD di Carl Th. Dreyer

Fernando Rey e Catherine Deneuve in TRISTANA di Luis Buñuel

139 **Editoriale**
142 **THE SHOOTING**

SITUAZIONE

144 **ADRIANO APRA':** Dreyer: artificio, spazio, luce

HITCHCOCK - 2

156 **FRANCO FERRINI e ENZO UNGARI:** « Topaz »: la politica dei cento fiori
171 **GERARD GENETTE:** Lettera su Alfred Hitchcock
175 **ALFRED HITCHCOCK:** « The Birds »
178 **ADRIANO APRA':** Filmografia di A.H.

STRAUB - 2

195 **CARLO MARLETTI:** Logica della percezione
201 **JEAN-MARIE STRAUB:** Due premesse a « Les yeux... »
203 **JEAN-MARIE STRAUB e DANIELE HUILLET:** « Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer » (sceneggiatura)

NUOVO CINEMA ITALIANO - 4

241 **ADRIANO APRA':** Fiori di ghiaccio (« Don Giovanni »)
244 **FRANCO FERRINI:** Il sotterfugio utraquistico (« Ostia »)
248 **FRANCO FERRINI:** La luce che si spegne (« Olimpia agli amici »)
252 **PIERO SPILA:** L'innocenza di passaggio (« Pagine chiuse »)
254 **MAURIZIO PONZI:** Il ragazzo dai capelli neri (« La fine del gioco »)
256 **GIANNI MENON:** Campo contro campo (« Le parole a venire »)

CONVERSAZIONI

259 **GUSTAVO DAHL** (a cura di **Adriano Aprà Franco Ferrini e Enzo Ungari**)
269 **CARMELO BENE** (a cura di **Adriano Aprà e Gianni Menon**)

FESTIVAL

Cannes

281 **ADRIANO APRA':** Cronaca di una guarigione

RECENSIONI

291 **FRANCO FERRINI:** Il segno e la lettera (« La mia droga si chiama Julie »)

295 **PIERO SPILA:** Chabrol: il soliloquio raggiunto (« Ucciderò un uomo »)

302 **FABIO CARLINI:** La regola e il mistero (« Nazarin »)

304 **LUIGI SARACENI:** Il rosso segno del coraggio (« Ucciderò Willie Kid »)

307 **FABIO CARLINI:** Cronache da un mondo perduto (« I recuperanti »)

310 **ENZO UNGARI:** Michelangelo sterminatore (« Zabriskie Point »)

318 **ENZO UNGARI:** La scena depredata (« Tristana »)

Note

231 « Il compromesso ». « Topaz », « Il conformista », « La mia droga si chiama Julie », « Distruggete Frankenstein! », « Ucciderò un uomo » - « Il tagliagole », « Rapporto a quattro », « Pookie », « La caduta degli dei », « Skidoo », « Silenzio e grido », « L'altra faccia del pianeta delle scimmie », « Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto » (note a cura di Fabio Carlini, Oreste De Fornari, Eduardo De Gregorio, Michele Delle Aie, Franco Ferrini, Piero Gelli, Maurizio Grande, Enzo Ungari).

Direzione e amministrazione: vicolo del Governo Vecchio n. 8, 00186 Roma, tel. 65.94.49; 75.83.967 — Segretaria di redazione: Maria Manzella. Questo numero: L. 1.500 — Arretrati: semplici, L. 1.000; doppi: L. 1.500 — Abbonamenti: per l'Italia L. 3.000 (quattro numeri); per l'estero L. 4.000 (quattro numeri) — Gli abbonamenti e le richieste di numeri arretrati si effettuano con versamento sul c/c postale n. 1/51180 intestato a « Cinema & Film », vicolo del Governo Vecchio n. 8, 00186 Roma — Gli abbonamenti possono decorrere da qualsiasi numero — Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV.

distribuzione nelle librerie: a cura della Aldo Garzanti Editori s.a.s., via della Spiga 30, Milano - Tipografia SALEMI via G. Pianell 26, Roma, tel. 434057. « Cinema & Film » è iscritta con n. 11307 nel Registro della Stampa, in data 5-12-1966.
E' vietata la riproduzione anche parziale di saggi e testi senza autorizzazione.

Cinema & Film, n. 11-12. Ribadire un'intestazione significa, in questo momento del nostro lavoro, nella situazione in cui si iscrive questo lavoro, riaffermarne innanzitutto la determinazione specifica. Quello del cinema è il campo in cui si situa il nostro intervento. I film sono l'oggetto di questo intervento. Il fronte quello della lotta ideologica, ritagliato all'interno di quello più generale della lotta delle classi. Situarsi nel punto d'incrocio e di imbricazione di questi concetti — il cinema, i film, sottratti allo statuto delle nozioni elaborate dall'ideologia e delle categorie elaborate dalla filosofia, dall'estetica, etc. — significa soprattutto mettere in opera la pertinenza del discorso della loro articolazione specifica, e di questa articolazione con tutte le altre istanze che provengono dall'intero campo del sociale, del già strutturato. E' per questo che la prima nozione da respingere è quella di rivista (di cinema, di cultura cinematografica), nel duplice senso in cui con tale termine (nozione) non si fa che affermare la sanzione del già dato, del già visto e del già strutturato (che si tratterebbe quindi di passare in rassegna, di inventariare, di scrutinare, di catalogare e di sistematizzare secondo una pratica — una combinatoria — delle più rassicuranti), la riduzione a mero raddoppiamento dell'atto del vedere (che nella nostra società, secondo la sua ideologia e la sua metafisica, in corrispondenza al mito della sua trasparenza, evidenza, specularità, fa tutt'uno con quello del conoscere) e l'inerzia che viene a contrassegnare l'oggetto stesso di questo sguardo, di questa ricognizione del visibile (delle strutture del visibile, del discorso del visibile), di ogni rivista. Nell'assicurare la coerenza di questa catena che si tratta di spezzare (nella pratica di una negazione determinata), a partire dalla messa in causa di tutte le sue garanzie, cauzioni, ricompense (le varie nozioni di "autore", "spettacolo", "arte", "opera", "pubblico") si sono fino adesso avvicendati due atteggiamenti apparentemente opposti all'interno

della cosiddetta critica cinematografica, ma complementari. Quello la cui istanza dominante è costituita da un apprezzamento sociologico e storicistico; e quello la cui istanza dominante è costituita da un rapporto mitologico con il cinema. La prima modalità del lavoro critico si è andata risolvendo nella negazione di questo stesso lavoro, limitandosi ad introdurre quanto viene designato come "esteriorità" all'interno della pratica (fondata sui presupposti idealistici) che l'accompagnava nella visitazione (nell'approvazione, nella disapprovazione) delle "poetiche", delle "tendenze", delle "mode", del "gusto" dominante, etc. La seconda in un'estenuata convalida (proiezione, identificazione) degli "autori" e della loro "politica", delle "opere" e del loro dispositivo "tecnico", "formale", "linguistico", dello "spettatore" e della sua "esperienza" nella frequentazione dello schermo. Feticismo dell' "esteriorità", in base al quale tutto si risolve in termini di "fuori", "prima", "realtà", "mondo", "storia", "società", etc. Feticismo dell' "interiorità", in base al quale tutto si risolve in un "dentro", "dopo", "specifico", "funzionamento", etc. Esclusioni deliberate investite da un'ideologia che è pur sempre la stessa, e cioè l'ideologia dominante: quella del senso, del valore, del consumo e della comunicazione.

Chiarire il nostro atteggiamento (la nostra posizione) nei confronti del cinema significa mettere in opera la teoria della pratica significante che si compie secondo i modi specifici della scrittura cinematografica. Teoria che si mette in gioco all'interno della pratica che le è necessariamente legata: quella della scrittura e della lettura. Teoria che è possibile intravvedere nella matrice teorica di cui questo numero di **Cinema & Film** vuole essere la prima radicale elaborazione, nello spazio della scrittura che costituisce la prima anticipazione del nostro discorso, nello spazio della lettura che si determina in base a questa stessa scrittura. Economia duplice. Spazio ubiquo. Discorso testuale. Discorso come testo.

La pubblicazione della seconda parte del "dossier" (con tutto quello che comporta in termini di analisi, inchiesta, investigazione) Hitchcock non ha altra aspirazione che quella di ripostulare tutta una filmografia, la quale non poco aveva contribuito ad incoraggiare la mitologia del cinema (e che, come risulta dall'opera radicale, **Topaz**, dispone di tutt'altra pertinenza). Se ogni Mitologia non può fare a meno di tutto un repertorio di figure, di luoghi comuni e di illusioni, non c'è Storia che non abbia le sue rovine, le sue vittime, i suoi monumenti. Dreyer e Buñuel stanno al centro di questa parata periodizzatrice. Rivelare la profondità, la contraddittorietà e l'assenza di coerenza di questo sfondo temporale, dialettico, differenziato, liberato dalla linearità che l'aveva immobilizzato, al di là di queste presenze lapidarie e intimidatrici, è il programma implicito nei testi con cui vengono affrontate.

Diverso è il discorso su Straub. Tipico dell'ideologia è il pretendere che (finalisticamente, teleologicamente) si passi di continuo dal "vecchio" al "nuovo", dalla "tradizione" all' "avanguardia". Cogliere l'iscrizione del cinema di Straub in un campo già strutturato significa interrompere il corso armonioso di questa evoluzione. Ammettere che l'uno è un derivato, l'effetto, il risultato di quanto l'aveva preceduto significa sancire, oltre che il possesso di se stessa da parte di un' "opera", il fatto che questa possiede tutte le altre. Per neutralizzare il segreto di questo rapporto (che non può essere posto nei termini di questo meccanicismo) e di quanto si produce al cospetto di questa mancanza di sicura appartenenza, è stata introdotta la nozione di "terrorismo", che non ha altra mira che quella di proiettarne l'iscrizione trasgressiva in uno spazio autonomo, in cui

la si isola e la si esclude, rimuovendola e sottoponendola a censura. Si sa: ad ogni Terrore succede una Restaurazione. Continuare o prolungare la trasgressione operata dai film di Straub significa per noi respingere ogni ipoteca di "terrorismo", di rigore ascetico e di "creazione assoluta".E' per questo che abbiamo pubblicato la sceneggiatura dell'**Ottone**. Così lavora Straub; così Straub fa i "suoi" film.

La continuazione della rubrica "Nuovo Cinema Italiano" richiede una precisazione. Nozioni come quelle di "nuovo cinema", "underground", "cinema politico", "cinema militante" sono sorte all'insegna dell'ecumenismo e del moralismo più sfrenato, più attento a quanto precede il lavoro svolto dai (nei) film, tutto risolto nella feticizzazione dei piccoli budget, tutto racchiuso nello spazio mitico di una pretesa "illegalità", "clandestinità", "marginalità". etc., piuttosto che alla loro determinazione specifica. La rubrica "Nuovo Cinema Italiano" rimane operante alla sola condizione di evitare i pericoli impliciti nella stessa adozione della terminologia con cui la si designa. Ancora una volta, quello che ci interessa sono le differenze, il luogo in cui si producono delle differenze (il cinema post-godardiano, oggi, per semplificare: vedi, già in questo numero, le anticipazioni dei testi che verranno su Garrel, Bene, Oshima, Straub, Kramer, Perrault, etc.).

Diceva Engels che "la mano non è soltanto l'organo del lavoro: **è anche il suo prodotto**". **Cinema & Film** non è soltanto lo strumento del nostro lavoro, ne è anche il prodotto. La pertinenza del nostro discorso (e della sua iscrizione ideologica in un campo già strutturato) è la pertinenza di questa produttività, all'opera nei testi che lo anticipano (anticipandone l'inserzione teorica), lo delimitano, lo costituiscono, e ai quali, necessariamente, viene rinviato il lettore.

THE SHOOTING

	ADRIANO APRA'	ORESTE DE FORNARI	FRANCO FERRINI	GIANNI MENON	MAURIZIO PONZI	PIERO SPILA	ENZO UNGARI
GERTRUD (C. T. Dreyer)	□□□□	□□□□	□□□□	□□□□	□□□□	□□□□	□□□□
DON GIOVANNI (C. Bene)	□□□□		□□□□	□□□	□□□	□□□□	□□□□
TOPAZ (A. Hitchcock)	□□□□	□□□□	□□□□	□□□	□□□□	□□□	□□□
TRISTANA (L. Buñuel)	□□□				□□□□		□□□□
LA MIA DROGA SI CHIAMA JULIE (F. Truffaut)	□□	□□	□□□□	□□□	□□	□□□	□□□
OSTIA (S. Citti)	□□□		□□□	□□□	□□□	□□□	□□□
IL COMPROMESSO (E. Kazan)	□□□	□□	□□	□□□	□□□□	□□	□□
LA MIA NOTTE CON MAUD (E. Rohmer)	□□□	□□	□□□		□□□	□□□□	□□
UCCIDERO' UN UOMO (C. Chabrol)	□□	□□	□□□	□□□	□□□	□□□	□
DISTRUGGETE FRANKENSTEIN! (T. Fisher)	□□□	□□	□□□		□□□□	□	□□
UCCIDERO' WILLIE KID (A. Polonsky)	□□	□□	□□□	□	□□□	□□	□□
RAPPORTO A QUATTRO (G. Cukor)	□	□□□□		□□□	□□□□		□
DI PARI PASSO CON L'AMORE E LA MORTE (J. Huston)	□□	□□		□□□	□□	□□	□
STORIA IMMORTALE (O. Welles)	●	□□	□□	□□□	□□□		●
ZABRISKIE POINT (M. Antonioni)	●	●	□□□	●	□	□	□□□
PAGINE CHIUSE (G. Da Campo)	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
NAZARIN (L. Buñuel)	□□		□□	[illegible]	□□□		●
L'ASSASSINIO DI SISTER GEORGE (R. Aldrich)	□□				□□□		●
DI PIU', ANCORA DI PIU' (B. Schroeder)	□	●			□□		□
SKIDOO (O. Preminger)		□□□□	●	●			●
POOKIE (Alan J. Pakula)	□						□□
LA CADUTA DEGLI DEI (L. Visconti)	□	●	●	●	□	□	●
I RECUPERANTI (E. Olmi)	□	●		□		□	
METELLO (M. Bolognini)		●		□	□	●	
LETTERA APERTA A UN GIORNALE DELLA SERA (F. Maselli)	●	●		□	□	●	
MEDEA (P. P. Pasolini)	●	●		●	□		●
L'ALTRA FACCIA DEL PIANETA DELLE SCIMMIE (T. Post)			●		□		●
PATTON, GENERALE D'ACCIAIO (F. Schaffner)	●	●	□				●
SILENZIO E GRIDO (M. Jancsó)	●	●	●		●	□	
I CANNIBALI (L. Cavani)				●	●	●	●
UN UOMO DA MARCIAPIEDE (J. Schlesinger)				●	●	●	●
EASY RIDER (D. Hopper)	●	●	●		●	●	●
SIERRA MAESTRA (A. Giannarelli)	●			●	●	●	●
INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO (E. Petri)		●	●	●	●	●	
LE AVVENTURE DI GERARD (J. Skolimowski)	●					–	●

RAPPORTO A QUATTRO (G. Cukor)

DI PARI PASSO CON L'AMORE E LA MORTE (J. Huston)

STORIA IMMORTALE (O. Welles)

ZABRISKIE POINT (M. Antonioni)

PAGINE CHIUSE (G. Da Campo)

NAZARIN (L. Buñuel)

L'ASSASSINIO DI SISTER GEORGE (R. Aldrich)

DI PIU', ANCORA DI PIU' (B. Schroeder)

SKIDOO (O. Preminger)

POOKIE (Alan J. Pakula)

LA CADUTA DEGLI DEI (L. Visconti)

I RECUPERANTI (E. Olmi)

METELLO (M. Bolognini)

LETTERA APERTA A UN GIORNALE DELLA SERA (F. Maselli)



SITUAZIONE



Dreyer: artificio, spazio, luce

di Adriano Aprà

«Per la prima volta ho preso, per incarnare dei vecchi, uomini **vecchi** e donne **vecchie**», dichiara Dreyer a proposito del suo primo film, **Praesidenten**; e per **La Passion de Jeanne d'Arc** Renée Falconetti recitò senza il trucco con cui il regista l'aveva scoperta in un piccolo teatro di Boulevard, «perché dietro il trucco, l'atteggiamento, dietro questa apparizione incantevole e moderna, c'era qualcosa. C'era un'anima dietro la facciata. Mi bastava per vederla togliere la facciata»[1]. Questo principio di tipo "naturalistico", ampiamente reclamizzato dalla critica ufficiale, viene vistosamente contraddetto nell'ultima scena del suo ultimo film, **Gertrud**, in cui gli attori, Nina Pens Rode e Axel Strobye, appaiono ricoperti di parrucca e cipria che segnalano allo spettatore un lungo trascorrere di tempo nella finzione narrativa. Dov'è, qui, la ricerca dell'«anima dietro la facciata», della verità dietro la finzione? Dreyer è venuto meno a se stesso, si è tradito? Scriveva nel 1933 ("Il vero cinema parlato"): «Nel teatro tutto è falso, e si tratta di accordare tutti i falsi dettagli fra loro in maniera che producano insieme un'illusione colorita della realtà; mentre il cinema presenta la realtà stessa in una stilizzazione puramente bianco-nera»[2].

L'ambiguità della posizione di Dreyer nei confronti del cinema non è facilmente risolvibile. Il fatto è che egli tenta di essere fedele, in teoria ma soprattutto in pratica, a due princìpi fra loro contrastanti: quello per cui il cinema si definisce come illusione di vita, e quello per cui il cinema si rivela come cinema. Ma la compresenza di questi due principi nei film di Dreyer fa sì che di nessuno di essi si possa veramente dire che esibisce o che

[1] Cfr. «Cahiers du cinéma» n. 170: «Entre terre et ciel» (intervista a cura di Michel Delahaye).

[2] Cfr. «Cahiers du cinéma» n. 127, p. 28. Per gli scritti di Dreyer si vedano: **I miei film**, ed. Cineforum, 1965, e **Cinque film**, ed. Einaudi, 1967.

occulta la forma. Si potrà solo, privilegiando l'una o l'altra direzione, far emergere una tentazione di cinema come vita o una di vita come cinema. In particolare negli ultimi film (e in **Gertrud** che soprattutto qui mi interessa) si nota, a una prima impressione, un prevalere della prima direzione. Ma le tecniche del cinema-come-verità, piano-sequenza e suono in presa diretta, vengono sottoposte a un **lavoro** che non contrasta il "realismo" riproduttivo e ne estrae ciò che non si sospettava contenessero: una **finzione**, più vera del reale perché nata da una riflessione sul (scomposizione, ricomposizione del) reale. Progetto più avanzato di quello che presiedeva a opere come **La Passion** e **Vampyr** dove, esistendo la "finzione" già in partenza, nell'adozione di quelle tecniche che più esplicitamente violentassero e contraddicessero il "realismo" fono-fotografico della riproduzione cinematografica, si trattava di esporla più che di riprodurla. D'altra parte, solo macroscopicamente le parrucche bianche del finale si distinguono dal resto del film; esse non fanno che esibire il principio su cui **Gertrud** è costruito (e riassumere un principio dell'arte di Dreyer): la manifestazione della finzione ottenuta (nel più difficile dei modi) attraverso una fedeltà al "realismo" audio-visivo del cinema (Dreyer stesso ci tiene a precisare che **Gertrud** è stato montato in tre giorni, due meno di **Ordet**, e che nessun suono ulteriore è stato aggiunto in fase di missaggio).

1. **La vita è sogno.** Niente succede in **Gertrud** che si ponga come svolta nella narrazione, come "avvenimento" che cambi qualcosa. O, meglio, nessuna trasformazione avviene nel presente e nella presenza che il film stabilisce. Tutto, invece, succede nell'**assenza** — definibile come tale in quanto si oppone, interrompendolo, al principio che caratterizza il piano-sequenza, continuità spazio-temporale e presenza audio-visiva. Una elencazione di tali assenze: la fotografia di Gabriel Lidman, che ci dà subito un personaggio "di pietra" come lo definirà Gertrud (si noti, qui e altrove, che Dreyer insiste sul particolare introducendo un'inquadratura apposita per mostrare in dettaglio la foto, interrompendo così un piano-sequenza abilmente sviluppato); un'altra fotografia di Gabriel, che Gertrud strappa quando scopre la scritta che la convince ad abbandonarlo; questa scritta, e il profilo di Gertrud che l'accompagna; la foto di Gertrud che Gustav straccia quando essa lo abbandona definitivamente; la poesia di Gertrud sedicenne e la formula per la lapide, due scritture che riassumono tutta una vita; le lettere di Axel a Gertrud e il libro di Axel su Racine, unica traccia degli anni trascorsi fra la penultima e l'ultima sequenza del film; la telefonata di Gertrud ad Axel, che stabilisce "fuori campo" una decisione così importante; i due flash-back, più riflessivi che propriamente narrativi; la voce fuori campo di Gustav in carrozza; le musiche suonate da Erland (un "Notturno" e un "Canto del cigno"!) o cantate da Gertrud; la riproduzione ingrandita di uno spartito che orna la stanza di Erland, incorniciata da due candele come lo specchio di casa Kanning; la tappezzeria che misteriosamente riprende e realizza il sogno di Gertrud; la riproduzione di Daumier (in casa di Erland) e la tela di Munch (nel salotto di casa Kanning, durante il dialogo fra Gertrud e Gabriel) che prolungano i personaggi che le accompagnano; la lettura accademica delle (accademiche) poesie di Gabriel; ecc. ecc.[3] «Un giorno — dice Gertrud ad Axel nel finale — que-

[3] Non ultime, in questo elenco di «finzioni», le cinque didascalie che scandiscono il film, anticipandone l'«azione» e fissandola nella parola. Le riporto poiché esse non sono tradotte nella versione doppiata del film che circola in Italia: 1) «Tu hai sognato qualcosa/che ti aiutasse a essere libera,/qualcosa di ignoto/è accaduto nella tua casa fredda,/e tu vai piena d'amore/incontro alla tua felicità». 2) «Una nuova luce è nata in te,/ha scaldato il

sta tua visita sarà un ricordo, unito ad altri ricordi lontani nel tempo ». In questo film tutto esiste per essere narrato, tramutato in finzione: ricordo, flash-back, libro, lettera, quadro, musica, canto — e cinema. Ma a parte questi esempi rivelatori, neppure i lunghi dialoghi filmati in piano-sequenza e in presa diretta sfuggono al principio che sacrifica il ''vissuto'' al ''narrato''. L'azione di **Gertrud** è un lungo addio. Il film che inizia annunciando un mutamento (Gertrud abbandona Gustav per un amante che non conosciamo ancora) risulta alla fine un film senza prospettive, tutto retrospettivo: si ricorda ciò che è **avvenuto**, si aspira a qualcosa che **avverrà,** ma nulla **avviene.** Gertrud ha avuto un amante, Gabriel, ne avrà un altro, Erland; ma il passato con Gabriel è riassunto in un flash-back, il primo incontro con Erland in un altro flash-back (cantato, neppure parlato), e la scena dell'amplesso con Erland avviene fuori campo, tradita solo da un'ombra sul muro. Gertrud andrà a Parigi con Axel, è stata a Parigi: una telefonata ci informa della decisione, un libro e delle lettere ne sono la traccia. Erland annuncia la propria decisione di andare alla festa di Costanza, Gabriel la racconta, ma la festa (così importante per le conseguenze che ha su Gertrud) non si vede. Tutto si muove, insomma, fra un sogno e un ricordo, un futuro e un passato, un'aspirazione e una nostalgia. Nulla esiste nel presente o, detto altrimenti, nella ''vita''; tutto esiste nella finzione: nel cinema.

C'è nel film un solo momento in cui ''qualcosa'' avviene veramente, nella presenza e non nell'assenza: è il bacio che Gertrud e Erland si scambiano in casa di lui, e che nell'economia del film ha la forza di un amplesso. Ma proprio in questa scena si verifica qualcosa che la pone sotto il segno evidente della finzione: il **salto di campo**[4] nel momento in cui le due teste si accostano. La scena è del resto preceduta da un dialogo (e seguita da una musica: un ''Notturno'') che la rende emblematica. Ne cito per intero la parte finale (anche perché non è contenuta nella sceneggiatura di questo film pubblicata in Italia[5]):

Erland: Sei una strana donna.

Gertrud si sposta e si va a sedere in un altro punto della stanza: la luce le illumina violentemente il volto. Erland le si siede accanto. Gertrud ha lo sguardo lontano.

Erland: Chi sei tu, in realtà?
Gertrud: Sento di essere... tante cose.
Erland: Quali?
Gertrud: Io sono la luce del giorno, che porta la vita alle foglie; sono la nuvola bianca che fugge via e che si perde, lontano.

tuo cuore/e ingrandito il tuo mondo,/ma la pace non ha portato./Segreto è il tuo amore a chi non sa ». 3) « Il tuo cuore ti arde nel petto,/brucia di selvaggia tristezza,/afferra ciò che ti sfugge/e lotta per il tuo amore ». 4) « Il tuo sogno ora è finito/soltanto una cosa è rimasta:/una verità dura come pietra,/limpido il dolore, chiara la volontà/e tu parti in un buio infinito ». 5) « Primavera e inverni trascorrono./Tu vivi sola nella tua città/isolata al tramontar della vita/nutrendoti solo di ricordi./Conoscere è necessario per vivere/per vivere e invecchiare in pace./Due sole cose esistono e contano:/amore e morte ».

[4] Un salto di campo segnala un'altra trasgressione: quella di Anne e Martin in **Dies Irae** (Anne: « Ti vedo tra le lacrime »; Martin: « Lacrime che io asciugo »; e poi, dopo il bacio e il salto di campo, le metafore del fuoco succedono a quelle dell'acqua. Martin: « Nessuno ha occhi come i tuoi »; Anne: « Come sono? Innocenti, come quelli di un bambino? Puri e sereni? »; Martin: « No, profondi e enigmatici. Io vedo... »; Anne: « Che vedi? »; Martin: « Una fiamma che vibra e palpita »; Anne: « La fiamma che tu hai acceso »). Saltare il campo significa, per il cinema classico a cui sostanzialmente Dreyer si ricollega, trasgredire un principio « grammaticale » che permette di creare, sullo schermo, l'illusione della continuità spaziale, e introdurre al suo posto un' « aberrante » discontinuità.

[5] La pubblicazione delle « sceneggiature » dei film di Dreyer (**Cinque film**, ed. Einaudi, 1967, con introduzione di Guido Aristarco) è una delle tante operazioni inutili e scorrette a cui ci ha abituato la critica italiana ufficiale. Si tratta infatti delle sceneggiature di partenza, spesso assai dissimili dai film così come sono stati realizzati. E' evidente che prendere i film e analizzarli alla moviola, per ricavarne il copione di montaggio, è un lavoro « tecnico » che oggi l' « idealistica » critica cinematografica italiana deve avere in gran dispregio. Questo libro, per quanto riguarda le sceneggiature, andrà quindi sostituito con: **La passione di Giovanna d'Arco**, vol. 2 della Cineteca Domus in volumi, ed. Domus, 1945 (a cura di Guido Guerrasio): 118 fotogrammi tratti dalla copia del film e collegati da succinte indicazioni narrative; **Vampyr, l'étrange aventure de David Gray**, vol. 3 della Biblioteca cinematografica delle ed. Poligono, 1948 (a cura di Aldo Buzzi e Bianca Lattuada): copione di montaggio del film con 162 fotogrammi originali; **Dies Irae** (con un dossier su **La passion de Jeanne d'Arc**), n. 100, febbraio 1970, di « L'avant-scène du cinéma »: découpage e dialogo per esteso (senza indicazione di divisione in inquadrature), con fotografie di scena e fotogrammi originali (i dialoghi italiani del film sono stati pubblicati sul n. 10, gennaio 1959, di « Schermi »): **La parola** (**Ordet**), ed. Bianco e nero, 1956 (a cura di Guido Cincotti): sceneggiatura con ampie indicazioni tecniche desunta dalla copia originale del film, con 72 fotogrammi originali. Niente esiste invece per quanto riguarda **Gertrud.**

L'iniziativa einaudiana, di un'approssimazione tutta « italiana », non sorprende d'altronde, proveniendo da una critica che su Dreyer non ha quasi mai saputo elencare altro che banalità. Un florilegio infamante, e sintomatico, è quello raccolto accademicamente da Orio Caldiron nel n. 7-8, luglio-agosto 1968, di « Bianco e Nero » (« Fortuna critica in Italia », p. 121-199). Ne estraggo due esempi che mi sembrano riassuntivi. Corrado Terzi risponde (nell'ultimo numero, dicembre 1947, del « Politecnico »! — « Sostanza di Dreyer ») a Aldo Buzzi che aveva scritto (nella premessa alla cit. sceneggiatura di **Vampyr**): « Dreyer lavora in un recinto chiuso, tagliato fuori dai rumori esterni, da ogni contatto con la vita; in un isolamento che apre la strada alle esperienze ''artificiali'' ». E dice: « Crediamo fermamente che una simile affermazione sia errata e contraddittoria. E' evidente, infatti, che un artista (o la sua opera), quando sia riconosciuta tale, non possa partire da valori ''artificiali'' e giungervi, né presupporre una sostanza e una esperienza che sarebbero allora disumane — perché, si badi, il concetto che vuole essere raggiunto nella citata definizione, è appunto di disumanità, non di anti o super-umanità. Ciò è assurdo ed è chiaro per quale ragione lo sia. Senza imbastire un ragionamento filosofico, è pur sempre lecito affermare che la opera d'arte deve avere un significato umano — a questo significato umano concedendo un certo margine di movimento; deve essere, in altre parole, in diretto e continuo ''contatto con la vita'' ». E il Caldiron esemplarmente commenta: « La premessa andava riferita perché risponde assai puntualmente al clima dell'immediato dopoguerra in cui la solidarietà tra il fare artistico ed il contesto sociale veniva proposta con particolare tensione etico-politica »! Dopo questo bagno di idealismo, così comune a tanta sedicente critica materialistica-neorealistica del nostro dopoguerra cinematografico, un'osservazione di Guido Aristarco: « Anche se ridonata alla luce, Inger rimane in un sepolcro (la casa di Borgen), e gli altri con lei: cioè si muovono nel **buio** di quei **grigi** e di quei **neri,** tra quelle pareti che le lampade non riescono a illuminare; e, fuori, la **notte** boreale (...). Il tono **luttuoso, lugubre** di **Ordet**, i suoi **sepolcrali** personaggi, stanno forse a significare che solo dei sopravvissuti possono ancora interessarsi a certa problematica, a certo misticismo; che solo il morente — o chi vive morto tra morti vivi — può aver fede nell'ultima speranza: il miracolo. Questa per noi la chiave di **Ordet**; certo non facile da rinvenire tra tanti simboli e simbolismi, tra tanta confusione di realtà e sogno e che culmina nel personaggio di Johannes, in quella sua natura per così dire amletica: ha riconquistato la ragione alla fine? Se la chiave fosse realmente quella da noi suggerita, **Ordet** verrebbe ad assumere nella filmografia di Dreyer e nell'ambito del cinema d'oggi, un ben diverso peso » (in « La morte e la speranza », « Cinema nuovo » n. 66, **10 settembre 1955; sottolineature mie — A.A.**). Non pare che il « se » ipotetico sia stato risolto con gli anni e le revisioni: cfr. **Il dissolvimento della ragione**, ed. Feltrinelli, 1965, p. 543.

Nella rassegna di Caldiron, l'unico testo che denunci un lavoro critico sembra essere quello di Glauco Viazzi su **Vampyr**, in « Bianco e nero » n. 10, ottobre 1940. Non è la prima volta, del resto, che Viazzi si rivela, a una rilettura, critico attento e serio.

Erland: Che altro?
Gertrud: Io sono la luna, e la volta del cielo.
Erland: Che cosa ancora?
Gertrud: Io sono le labbra, labbra che cercano le tue labbra amate.
Erland: Ormai vivo in un sogno.
Gertrud: Infatti è un sogno. La vita... non è che un sogno.
Erland: La vita?!
Gertrud: Sì, tutta la vita non è niente altro che un susseguirsi di sogni, senza termine, che si legano l'uno all'altro.
Erland: E le labbra di cui parlavi?
Gertrud: Un sogno.
Erland: E le labbra che cercavi?
Gertrud: Anch'esse... un sogno.

Gertrud e Erland si guardano negli occhi. Gertrud gli si avvicina per baciarlo. Stacco (e salto di campo): Gertrud e Erland si baciano.

Gertrud: Suona.
Erland: Che vuoi sentire?
Gertrud: Un notturno.
Erland: Di Debussy?
Gertrud: Il tuo.

Erland suona, mentre Gertrud va nella sua camera da letto, abbassa la tendina alla finestra e, fuori campo, accende una lampada e comincia a svestirsi: la luce della lampada riflette sul muro l'ombra di Gertrud che si sveste. La m.d.p. inquadra Erland che suona; fuori campo viene spenta la luce; Erland si alza per raggiungere Gertrud.

Gertrud, a conclusione dell'opera di Dreyer, ci ricorda che il cinema non è l'avventura della vita ma quella della parola (gli atti del processo che aprono **La Passion**, tragedia già narrata prima ancora di essere vissuta davanti alla macchina di presa; il libro che David Gray e il vecchio servitore sfogliano in **Vampyr**, parola che permette, nell'incubo vissuto, di trovare la via verso il risveglio e la liberazione), del quadro (ritratti e acquerelli di **Michael**, ricamo incompiuto di **Dies Irae**), della musica: della finzione. E ci ricorda che la finzione sola — il cinema — rende conto della "vita": primo piano che conclude trionfalmente il dramma di Anne, in **Dies Irae** (ma si tratta di un trionfo tutto stilistico per arginare la sconfitta); "miracolo" di **Ordet** per nulla sorprendente, poiché non fa che portare a conclusione logica il principio stilistico del film, la sua circolarità, la sua luce bianchissima e inoffuscabile.

2. **Il labirinto**. Nella scena finale di **Gertrud** un'opposizione di campi e controcampi (Gertrud sulla soglia della sua stanza, nella quale si rinchiude; Axel sul fondo dell'ingresso, da cui esce) sancisce un addio definitivo. Questa opposizione di campi, che è poi anche opposizione di mondi (lo spazio scenografico di Axel è più simile a quello fantastico di **Vampyr** che a quello "naturalistico" in cui si muove Gertrud), sintetizza il principio stesso del film, altrove sviluppato in maniera meno rigida perché più nascosto e pudico vi è il rituale degli addii. Si tratta infatti, in **Gertrud**, di creare uno spazio frantumato dove più ci si aspetterebbe di orientarsi, di introdurre magia nel quotidiano meno sospettabile di rovesciamenti. Non diversamente da quanto succede nell'**Angelo sterminatore**, ma in maniera più fisica in Dreyer, si stabilisce nello spazio "continuo" una serie di linee invalicabili da parte della macchina da presa (e, indirettamente, dei personaggi). Gli ampi saloni nascondono linee di confine, si suddividono in campi, ognuno dei quali sembra riservato a uno o più personaggi; e pare quasi che essi lo sappiano.
Nel salotto di casa Kanning uno specchio separa due spazi principali: quello riservato agli incontri fra Gertrud e Gustav, e quello riservato agli incontri fra Gertrud e Gabriel. I due spazi sono fra loro in rapporto di campo/controcampo, e il punto d'incontro

dei due campi è appunto lo specchio: Gustav ne denuncia la provenienza per lui poco gradita nel corso del primo lungo dialogo; Gabriel accenderà le candele che lo incorniciano per far rivivere (come in un rito magico, e magicamente Gertrud appare nello specchio) il suo passato felice; e Gertrud le spegne, sancendo la fine di quei ricordi e di quella felicità, l'effimerità del "controcampo". Questo secondo spazio, rivelando aspetti del salotto che non si erano mai visti prima e che mai si vedranno dopo, ha tutto per essere uno spazio immaginario, riflesso di uno specchio magico, luogo privilegiato inventato dai due ex-amanti per mettere in scena la commedia della loro memoria senza doverla spartire con spazi altrui; e il carattere immaginario di tale spazio è sottolineato dalla successione di tempi diversi che vi si iscrive: nella forma di stili diversi d'arredamento, lungo i quali i personaggi si spostano come in un pellegrinaggio, mossi da una inconscia volontà di sottoporre il loro ricordo alla prova (distruttiva) così dei tempi come degli spazi differenti, e sancire così doppiamente l'irreversibilità dei fantasmi che evocano. Non diversamente da quanto avviene nel finale, sia pure in forma più severa, meno "sentimentale": un campo (uno spazio, un tempo, un personaggio), un controcampo (un altro spazio, un altro tempo, un altro personaggio) — e fra i due la **coupure**.
Un altro esempio: il salone dell'università. Qui lo spazio è quadripartito. Un "angolo" è riservato all'incontro fra Axel e Gertrud (la tappezzeria); un altro ai due dialoghi fra Gertrud e il marito e fra questi e Gabriel; un altro ancora (o, meglio, una diversa angolazione del precedente) al lungo dialogo fra Gertrud e Gabriel; un quarto, ottenuto con una splendida variazione del precedente (l'apertura di una porta che rivela un altro spazio — ma uno spazio "impossibile", come si dice "una coppia impossibile", che introduce una linea di demarcazione che Gertrud non riesce a varcare), per la scena fra Gertrud e Erland. Dopo aver fuggito uno spazio che non le appartiene, o con cui non vuole cimentarsi: quello dell'"accademia", spazio tipicamente maschile, spazio pubblico (la sala del banchetto — banchetto funebre); Gertrud si rinchiude in uno spazio che le è più familiare. Ma, messa di fronte ai suoi uomini, Gertrud si trova a viverli come altrettante divisioni di se stessa, e il suo tragitto dall'uno all'altro nel tentativo di unire ciò che è per natura (cioè: per cultura e ideologia) disunito, di collegare ciò che deve restare separato si conclude logicamente con la sconfitta — adesso uno svenimento, più in là la solitudine e la morte.
Un terzo esempio. Per Erland Gertrud inventa uno spazio che non ha comune misura con gli altri: il parco, spazio esterno e diurno, spazio assurdo nell'economia del film (e anche in quella della diegesi: Gustav aveva notato poco prima, guardando fuori della finestra del salotto, « il tramonto arriva presto »; ma nell'incontro successivo di Gertrud — posto in relazione parallela col viaggio in carrozza di Gustav — nessuna traccia di notte). Questo spazio sembra sfuggire allo statuto degli altri spazi: la divisione in inquadrature non ne intacca la continuità — salvo che nell'ultima scena. Qui avviene qualcosa che, dato il tipo di film, possiamo definire come uno "scandalo" stilistico. Erland esce dal campo del laghetto da destra ed entra nel controcampo della panchina sempre da destra: la continuità che sembrava essersi creata, grazie all' "errore" tecnico viene interrotta; anche questo spazio che sembrava privilegiato è sottoposto alla distruzione, come tutti gli altri. Ogni armonia è dissolta, ogni cerchio è spezzato.
Resta la fuga dal tempo e dallo spazio frantumati, il ritrovamento della "misura", dell'orientamento e del cerchio in un contesto la cui "illusorietà" è dichiarata in apertura. Questo avviene nei due flash-back: ritorni indietro non solo temporali ma spa-

ziali, ricerca e scoperta di spazi e tempi perduti per sempre. Un unico piano-sequenza permette a Gertrud di passare da un corridoio a un appartamento (forzando la macchina da presa a un inverosimile ''salto di parete'' — che. assieme al canto trionfante, simmetrico e opposto a quello interrotto dallo svenimento, sancisce come più non si poteva la volontà una volta tanto d'infrangere ogni linea di demarcazione); un altro piano-sequenza segue Gertrud attraverso un grande numero di stanze: camera da letto, bagno, salotto, studio, cucina — ma una scrittura e un disegno (la **finzione**) interrompono stavolta il sogno troppo bello, l'illusione della continuità è durata appena un istante, ma stupendo.

Questa separazione degli spazi funziona, a più forte ragione, nel film preso nel suo complesso. Gli spazi si rivelano allora come **celle**. Fra il salotto di casa Kanning, il parco, il teatro, la sala dei banchetti e quella dei concerti, la casa di Erland (per non parlare di quella di Gabriel e di quella di Gertrud nel finale) nessun rapporto, nessuna possibilità di collegamento: altrettanti anelli di una catena spezzata, altrettanti spazi immaginari. In questo senso **Gertrud** raggiunge il labirinto di **Vampyr,** ma percorrendo un opposto cammino. Lì l'inganno era manifesto, e la discontinuità evidente finiva per approdare a una sorta di continuità avvolgente, quella del sogno che tutto unifica; qui invece un'apparente continuità approda a una discontinuità reale, e tanto più inquietante. Ciò che David Gray inconsciamente unifica, Gertrud lucidamente separa.

La riflessione di Dreyer sullo spazio (e sul tempo), sulla sua continuità-discontinuità, si era già pienamente manifestato nella **Passion.** In questo film Dreyer porta alle estreme conseguenze un'esperienza di sbriciolamento dello spazio-tempo senza precedenti. Oppone due principi fra loro contraddittori e non risolve la contraddizione, ma lascia che si sviluppi come in una fissione atomica, pervenendo a un'esplosione violentissima: da una parte abbiamo un lavoro di sintesi (il lungo tempo del processo reale riassunto in qualche seduta; i differenti ambienti concentrati in pochi), dall'altra, un'analisi dello spazio-tempo così sintetizzato. Ma tale analisi rifiuta ogni logica; i piani si susseguono vertiginosamente contraddicendosi l'un l'altro; successione di angolazioni, direzioni di sguardi, entrate e uscite di campo, è tutta una serie di ''errori''. Insomma, un **fuoco d'artificio** che lascia stupefatti e disorientati; fuoco e artificio che introducono lo spettatore di Dreyer a un cinema che si vuole **esplicitamente** falso, materico, selvaggio, scandaloso. (Questa dissoluzione dello spazio-tempo non nasce da zero: è una prima critica alla ''continuità'' a cui Dreyer era pervenuto in **Michael** — dopo la discontinuità straordinaria del primo episodio di **Blade af Satans Bog**; tragitto discontinuità-continuità che Dreyer ripercorre, a un livello superiore, dalla **Passion** a **Gertrud,** e che forse il **Jesus** avrebbe un'altra volta rimesso in discussione. Ma un simile parallelismo fra due periodi della carriera di Dreyer è approssimativo, conoscendo io male il primo).

Dopo la **Passion** il fuoco d'artificio prosegue in **Vampyr** — ma già con una correzione, che è quella del ''genere''. Iscritti nel ''fantastique'', i prodigi della discontinuità spaziale, temporale, luministica sorprendono di meno, anche se forse incantano di più. L'universo costruito nella **Passion** aveva qualcosa di cosmico (un viaggio nella macchina del tempo, dove è perduta ogni nozione delle misure terrestri; o un viaggio in droga), s'imponeva come terroristico perché rifiutava ogni alternativa; quello di **Vampyr** ha più comuni parentele letterarie e cinematografiche, è già uno spazio-tempo in cui è possibile orientarsi, se non altro culturalmente: il suo spazio (il labirinto onirico) e il suo

tempo (crepuscolare) sono a loro modo ordinati e coerenti, creano precise opposizioni, stabiliscono quindi anche rapporti con altri spazi e tempi — il che davvero non poteva dirsi della **Passion**.

Dies Irae è per Dreyer il film della contraddizione, del rischio, della crisi. Ricco di lapsus, è il suo film più rivelatore. A un inizio girato con un piano-sequenza perfetto seguono scene girate con piani alternati che lo contraddicono senza apportare soluzione. Il film va avanti in maniera **drammatica,** nel senso che cerca il proprio proseguimento mentre lo realizza; al contrario degli altri film di Dreyer, qui nulla è prevedibile, e il cammino di Anne, i confronti ai quali essa si sottopone, sono carichi di ignoto. Per questo **Dies Irae** è, tra i film di Dreyer, il più inclassificabile e incoerente, quello narrativamente più intricato e cangiante, girato quasi alla cieca: un film pieno d'interrogativi appassionanti, privo di certezze. Se la **Passion** può definirsi un momento della storia della follia ritagliato e compresso; **Dies Irae** è l'analisi di tale follia (che qui chiameremo stregoneria, altrove santità o vampirismo), il confronto tra le sue varie manifestazioni, un tentativo di ragionarvi su da parte di un regista che si è più spesso abbandonato impudicamente al proprio delirio cinematografico, al proprio terrorismo di uomo che non ammette i compromessi. Ma anche **Dies Irae** alla fine deve rinunciare al compromesso, deve operare una scelta; fra i vari spazi-personaggi, fra i quali si era tentato di stabilire un contatto, si (ri)stabilisce la differenza: da una parte lo spazio circolare che unifica i rappresentanti del potere nelle loro varie manifestazioni, che vanno fino alla identificazione degli opposti (Martin e la vecchia Merete); dall'altra, isolata e privilegiata nello spazio fittizio di un primo piano fisso e luminosissimo, Anne.

Il ''generoso'' tentativo di Dreyer di accettare la discussione, di rinunciare al manicheismo del ''chi non è con me è contro di me'', fallisce in **Dies Irae**: prezioso fallimento. Ma il cerchio lì logicamente spezzato viene ricongiunto, altrettanto logicamente, in **Ordet**: ma stavolta fuori della storia e dei suoi imperativi ''democratici'', in un universo tutto d'invenzione, trionfo dell'artificio cinematografico. **Ordet** è il film dell'armonia, privo di separazioni, contraddizioni, fratture. Uno spazio circolare (il soggiorno di casa Borgen) da cui s'irradiano una serie di stanze; a sua volta collegato, da spazi visibili (i viaggi in carretta), con un altro spazio simmetrico (la casa del sarto Petersen). Un tempo quotidiano, misurabile, scandito dalla pendola. Una luce chiara e stabile, bianchissima, mai contraddetta. E in questo trionfo del cerchio una ''prova'', la morte di Inger, e un ''miracolo'', che conferma la saldezza della catena. Ma il miracolo finale non è una sorpresa: esso è già contenuto nella prima inquadratura del film. E' la costruzione stessa del film a determinarne la conclusione: un tale spazio non può essere interrotto, una tale luce non può essere oscurata. Ma spazio e luce **cinematografici** — e miracolo **cinematografico:** materia visiva e sonora. La ''vita'' non c'entra in questo universo saldissimo della finzione. E se Inger la invoca è perché la tensione del film prosegua, e l'armonia realizzata nel cinema (nell'universo del **falso**) echeggi nell'universo del vero. Il resto (la critica verosimilistica o metafisica che ha denigrato o esaltato il film) è miseria.

Con **Gertrud** è il ritorno sulla terra, e nell'universo storico; ma con la lucidità, l'ironia, la disillusione di vent'anni dopo. Ed è il ritorno agli spazi separati, agli impossibili collegamenti, alle inutili lotte[6].

[6] A leggere la sceneggiatura di **Jesus** (**Gesù. Racconto di un film,** ed. Einaudi 1969) — e con tutte le riserve che un discorso su un film non realizzato comporta — si ha la strana sensazione di un ritorno indietro, allo « sperimentalismo » della **Passion**, e nello stesso tempo di una capacità « critica » che

3. Economia della luce. Il focolare è un'immagine che può riassumere in maniera non troppo arbitraria il cinema di Dreyer. Solo che questo cinema è tutt'altro che un cinema "coerente", come piace definirlo a qualcuno: sul focolare il punto di vista è sempre diverso. Così, se in **Ordet** esso funziona da elemento accentratore e si identifica con uno spazio omogeneo e rasserenato: il focolare familiare; già in **Gertrud** esso è distrutto, e quando lo si vede in concreto (nell'ultima scena, con Axel e Gertrud seduti in primo piano di fronte ad esso, di spalle) è per ricordarci ciò che non esiste più, serve a bruciare le lettere di un passato forse sereno ma inutile. Nella **Passion**, poi, era un rogo. Il fuoco di questo film è un fuoco violento, che distrugge e rigenera, che uccide (Giovanna) e produce nuova vita (la rivolta del popolo, e la repressione immediata scatenata da Warwick — scontro su cui il film si chiude). Fuoco presente non soltanto nel finale, ma in tutto il film a cominciare dalla prima inquadratura: ritmo di fuoco, montaggio crepitante che richiede allo spettatore un coinvolgimento totale, senza riserve (per questo dicevo che è un film terroristico).

La violenza di questo film straordinario è già placata in **Vampyr**, che ne filma le tracce: il fumo e le ceneri, e fra essi la brace che ancora arde, per quanto soffocata. E già fumo, ceneri, brace tendono a superarsi, tendono a quella luce che s'intravede nel finale: prodotto del fuoco. Ma Dreyer si arresta prima di questa luce, la riserva a un dopo-film, o a un altro film; comunque non la filma. David Gray e Gisèle si avviano verso la luce che filtra tra gli alberi della foresta, ma la m.d.p. resta nella foresta, entro la nebbia; e l'ultima inquadratura, così, non contraddice il resto del film. L'opposizione che viene accennata nel finale (montaggio alternato fra due chiarori: il bianco della farina che uccide il dottore/la luna che pallidamente emerge tra le nubi dopo che la vecchia Marguerite Chopin è stata uccisa dal servitore e la conseguente fuga di David Gray e Gisèle verso la luce oltre la foresta) fa precipitare quella che muove tutto il film (tra gli abitanti del castello e Marguerite Chopin e il medico), ma entrambe vengono sostanzialmente assorbite dal crepuscolarismo costante del film.

ricollega questo progetto piuttosto a **Gertrud.** Per la prima volta, un film di Dreyer si muove in uno spazio aperto e non chiuso, non concentra ma disperde — diffonde — le proprie forze; un brulicare di episodi si produce attorno alla narrazione principale, una serie di deviazioni la moltiplicano e la complicano. E questa frantumazione dello spazio-tempo non avviene per coupures all'interno di un unico universo, ma per successive generazioni: è una frantumazione costruttiva. Parallelamente si assiste a una moltiplicazione dei « modi » cinematografici; le indicazioni tecniche di cui la sceneggiatura abbonda fanno pensare a una sorta di catalogo delle figure retoriche del cinema classico, come se Dreyer avesse deciso di girare questo film secondo un principio d'incoerenza, senza il rigore dei due ultimi film, in maniera «sperimentale» appunto. Ma questo « sperimentalismo » non sembra dettato da furore, bensì da riflessione critica; come se Dreyer cercasse — raggiunto il punto di armonia « fittizia » in **Ordet,** quello della disarmonia controllata in **Gertrud** — di raccogliere materiali, di analizzare e posare le pietre di un discorso radicalmente nuovo, cercasse le forme di un orientamento nuovo, cercasse le forme di un orientamento non presuntivo, tutto sperimentale, tutto terrestre (si veda anche il taglio « documentaristico » con cui sono descritti molti episodi). Allora Dreyer raggiungerebbe la parabola di Rossellini e dei suoi **Atti.** Come il Pietro e il Paolo di quel film, anche il Gesù di Dreyer sarebbe un Gesù « storico », nel senso di un « profeta » (folle, santo, stregone, vampiro — secondo la casistica degli **autres** sviluppata da Dreyer nei suoi film) che ha accettato il tempo del qui ed ora, tempo misurabile, tempo della vita e della morte, dopo aver vissuto quello cosmico, sovrastorico. E allora il **Jesus** si ricollegherebbe anche al « tentativo fallito », a **Dies Irae,** il film dei continui mutamenti, e ne realizzerebbe la volontà contraddetta di calare e piegare nella storia i conflitti che rifiutano la storia (cioè, in termini cinematografici, che rifiutano il suo tempo e il suo spazio misurabili).

Era necessaria quest'esperienza dell'ombra, l'affascinamento della notte polare per poter affrontare non teoricamente l'esperienza della luce, a cominciare da **Dies Irae**. In questo film profondamente dialettico anche la luce è sottoposta a confronti, parallelismi, opposizioni, movimenti pieni di sfumature. La compattezza di **Vampyr** e il manicheismo della **Passion** (violenza manichea che oppone la folle/santa Giovanna ai suoi giudici ignobili e "ignobilmente" filmati) non hanno più corso in **Dies Irae**. La luce è ricerca di una ragione dietro la passione. Dreyer sottopone la sua predilizione per Anne, e per la sua stregoneria positiva, di fuoco ("gli occhi che bruciano"), a una serie di mediazioni; e prima di arrivare al piano finale, in cui luce e lacrime esaltano il suo volto, e alla scelta che esso comporta, egli è passato attraverso un fitta serie di mediazioni, ha verificato tutte le possibilità di iscrivere la "strega" in un contesto di altre streghe e stregoni, di precisare le differenze e le somiglianze senza cedere al manicheismo delle opposizioni drastiche. Ma se i rappresentanti del potere, streghe e stregoni del male, vampiri della notte, si somigliano tutti (Martin raggiunge Merete); le streghe della luce, i vampiri del bene non somigliano a nessuno, e sono condannati alla solitudine — o alla "santificazione" di un primo piano.

Ordet è il trionfo della luce — e il film simmetrico a **Vampyr.** Lì la notte polare, qui il giorno polare. Lì l'esperienza "assoluta" del buio, qui l'esperienza ugualmente assoluta della luce. E anche questo è un film privo di contraddizioni. La luce è una luce fissa, che nulla può oscurare. Se in **Dies Irae** le forze della notte, forze mortali, mettevano in pericolo la luce di Anne, e alla fine la sconfitta veniva evitata grazie ai privilegi di un primo piano che la tagliava via da tutto il resto; qui una morte nulla può contro un universo di cui la vita ha preso saldo possesso. Ma, si è già detto, questa vita è cinema, e la vittoria è la vittoria del cinema, della finzione, del falso, della maschera: della luce di un proiettore in un teatro di posa. E' la protezione necessaria a cui ricorre Dreyer per affermare una assurda speranza (o forse un rimpianto) senza renderla troppo improbabile: la materia del cinema, se non quella della vita, può realizzarla. Lo scandalo del miracolo di **Ordet** è in quest'affermazione del cinema contro la vita.

La "vita" di **Ordet** viene messa a confronto in **Gertrud** con le immagini e i suoni di una realtà meno astratta, con un contesto dotato di maggiori agganci contemporanei. Ma non è l'ambientazione minuziosamente datata a fare di **Gertrud** un film più vicino ai tempi nostri, che sollecita o autorizza per ciò un'identificazione (anche **Vampyr** è un film moderno in questo senso, anzi paradossalmente l'unico film di Dreyer di ambientazione contemporanea al periodo delle riprese!); è il fatto che la formalizzazione del récit e dei personaggi tiene conto di categorie più vicine alla nostra storia. Le opposizioni uomo politico/poeta/musicista/psicoanalista con le quali si confronta Gertrud sono altrettante categorie proprie della cultura borghese del nostro secolo, a cui sfuggivano gli altri film di Dreyer (preoccupati di indagare — di sottoporre a riflessione formale — altri periodi storici: in questo senso il cinema di Dreyer, realizzato o no, tende a coprire le tappe fondamentali della storia occidentale: **Blade af Satans Bog,** "Medea", "Jesus", **La Passion de Jeanne d'Arc, Dies Irae, Praestaenkan, Ordet, Praesidenten, Michael, Gertrud**...). Da questo confronto storicamente determinato emerge in maniera logica l'immagine della morte. Come Anne, anche Gertrud certa attorno a sé (non oltre o entro sé, come i personaggi limite di altri film) la possibilità di un contatto, di uno scambio, dell'amore. Ma attorno a sé non trova che morte. Solo che Gertrud non è eroina: non è Giovanna o Johannes, questo è chiaro,

ma non è neppure Anne, che aveva diritto a una vittoria cinematografica. Non che **Gertrud** sia un film meno "schermico" di **Dies Irae** o di **Ordet**; ma qui la fedeltà al cinema, la sua vittoria, sono disgiunte dalla vittoria dei "personaggi"; Gertrud non brilla di luce propria ma di luce riflessa; lo sguardo di Dreyer, prima coinvolto (con un personaggio o con tutto un universo), ora si distacca, e giudica. La luce che domina **Gertrud**, luce complessa e piena di sfumature, precisa e articolata, è la luce del giudizio critico.

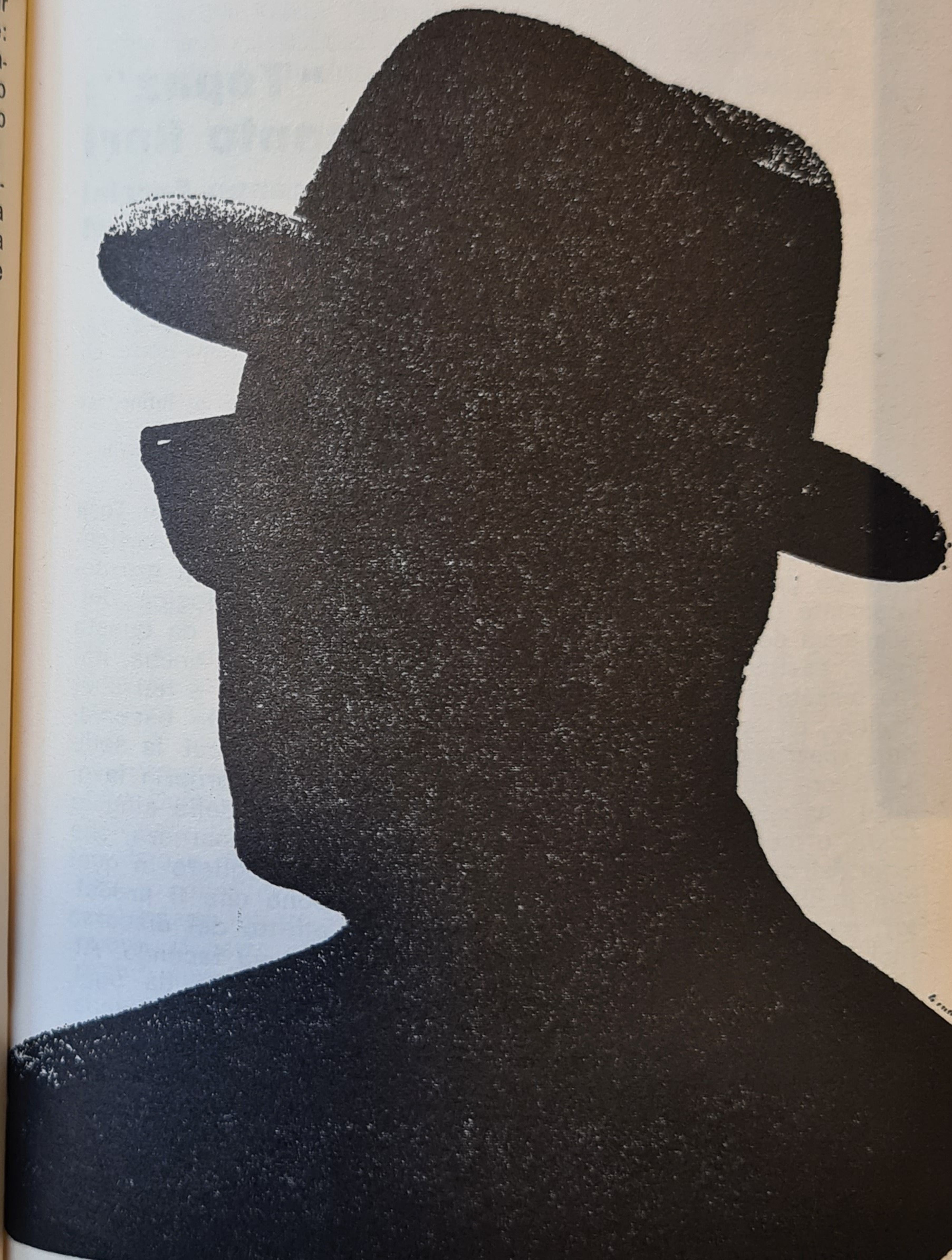
Dal fuoco alla luce, dalla passione alla ragione, l'evoluzione di Dreyer è anche quella dalla follia alla critica di questa follia. Se Giovanna non sa di essere folle/santa e lo è, impone una scelta di vita scandalosa ed estremistica, e perciò produttiva di energia che trasforma il mondo, lo lacera e lo rivolta; Gertrud vorrebbe esserlo, resta fedele sino alla morte alla promessa di assolutismo fatta a se stessa sedicenne ("Amor Omnia"), ma non lo è — forse perché i tempi non lo consentono più, o perché non basta essere santi per vincere nella storia. Gertrud è una santa degradata e patetica, la sua fiducia nei confronti dell'amore non è meno cieca di quella dei suoi uomini, e il suo destino per quanto faccia non si differenzia dal loro. Giovanna è l'amour fou; Gertrud vi aspira, lo rievoca, lo racconta ma non lo vive: il fuoco è diventato cenere, la pietra ardente è una fredda lapide, la morte avvolge ogni cosa; la sola vittoria è quella dello sguardo complessivo che tutto giudica, tutto differenzia, tutto forma.

La luce di **Jesus**, luce che dal "santo" s'irradia a tutta la comunità, avrebbe detto una parola nuova? Sarebbe stata sanata la dolorosa e necessaria ferita di **Gertrud**? Sarebbe stata tolta la maschera alla "vita" di **Ordet**? E quale altra maschera, quale altro cinema sarebbe mai stato questo?

GERTRUD (id.). *Regia*: Carl Theodor Dreyer; *sc.*: C. T. Dreyer dal dramma omonimo di Hjalmar Söderberg; *f.*: Henning Bendtsen; *fon.*: Knud Kristensen; *scg.*: Kai Rasch; *m.*: Jorgen Jersild; *canzoni*: Grethe Risbjerg Thomsen; *mo.*: Edith Schlüssel; *a.r.*: Solveig Ersgaard, Jens Ravn; *int.*: Nina Pens Rode (*Gertrud Kanning*), Bendt Rothe (*Gustav Kanning*), Ebbe Rode (*Gabriel Lidman*), Baard Owe (*Erland Jansson*), Axel Strobye (*Axel Nygren*), Anna Malberg (*la madre di Gustav*), Edouard Mielche (*il Rettore Magnifico*), Vera Gebuhr (*la cameriera dei Kanning*), Karl Gustav Ahlefeldt, Lars Knutzon, William Knoblauch; *pr.*: Palladium; *o.*: Danimarca, 1964; *d.*: D.A.E.; *du.*: 116'

2

HITCHCOCK



"Topaz": la politica dei cento fiori

di Franco Ferrini
e Enzo Ungari

> « Avea veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?... uno strano essere: un pazzo: un topazzo.
> Aveva sognato un topazio: che cos'è, infine, un topazio? »
>
> C. E. Gadda

1. Su **Topaz**, l'ultimo film di Hitchcock, come del resto su **Torn Curtain** (Il sipario strappato), pesa una duplice accusa particolarmente grave: si tratterebbe non soltanto di un'opera grossolanamente commerciale, perfettamente asservita alla logica dell'ideologia del consenso, determinata economicamente da questa logica, destinata a questo consenso, ma costituirebbe anche, nel suo tessuto e nella sua sostanza, nelle sue intenzioni e nei suoi risultati, un volgare libello anticomunista. Entrambe le osservazioni appartengono allo stesso versante, quello in cui la sede del lavoro critico si risolve e risolve l'assenza del proprio lavoro in una specie di resa di fronte alla trasparenza delle singole opere, o meglio davanti al mito di questa cieca trasparenza, che lungi dall'offrirsi, dal presentarsi o dal lasciarsi cogliere in quei film (nella produttività di cui quei film non sono che il prodotto), non è altro che il prodotto, il resto o l'effetto del discorso (del lavoro critico) che su quegli stessi film si va facendo. Attraverso procedimenti ormai abituali (si potrebbe, fin da oggi, fare un repertorio degli strumenti usati dalla critica cieca: separazione, condensazione, spostamento, applicazione sterile e acritica di principi e nozioni critiche), la critica che si dichiara marxista (dichiarazione o petizione di principio che si coglie come proclamazione di appartenenza ad un terreno, al di fuori del lavoro che essa compie) si allinea coi rimasugli più retrivi di quella più tradizionalmente idealistica, compiendo rispetto a questa una mera sostituzione categoriale e terminologica, ma portando avanti i principi in base ai quali quest'ultima si muove e portandone a compimento le "aspirazioni". Le condizioni imposte all'opera rimangono invariate, come le categorie con cui si pretende di farne coincidere le condizioni **obbligate** con le reali condizioni di possibilità. La prima accusa, che serve poi da pregiudiziale nei confronti del cinema americano, si fonda sulla separazione idealistica tra film commerciali e film che non lo sono, come se ogni film non fosse merce, valore di scambio, elemento del mercato; e per conseguenza oggetto di commercio e di consumo.

La seconda accusa viene mossa a partire da una cieca fiducia nell'enunciato, nel fraintendimento della verità di un'opera, nell'incapacità di stabilire il reale livello a cui attribuire la **dominante ideologia** finale, la composizione di questa dominante, il processo con cui essa emerge. A queste accuse principali (non sarà difficile dimostrare come si rivelino rozze e infondate nel caso di **Topaz**), che provengono per lo più dal pantano della critica contenutistica, se ne aggiungono altre, meno irritanti, che riguardano la pretesa sciattezza del film e la sua infedeltà rispetto ai precedenti film di Hitchcock; difetti che vengono giustificati con le condizioni in cui il film è stato girato (tempi e luoghi diversi, pause e difficoltà nel lavoro, intervento tardivo e solo parzialmente "risanatore" di Samuel Taylor) e che troverebbe una giustificazione, per esempio, nel fatto che **Topaz** vanta ben tre finali tutti diversi fra loro e ripetuti tentativi di montaggio.

Così accanto a quelli che non hanno mai preso Hitchcock sul serio (e che possono definitivamente inorgoglirsi della propria idiozia trasformando il disinteresse aristocratico in disprezzo) troviamo gli ammiratori e gli esegeti, nostalgici e delusi di non ritrovare in **Topaz** lo splendore formale, i valori espressivi, la tensione narrativa, l'uso morale della suspense e tutti quei temi, quei procedimenti e quelle forme che hanno caratterizzato il cinema di Hitchcock, almeno fino a **Marnie**. Il fatto è che in entrambi i casi abbiamo a che fare con dei tifosi anziché con dei critici, e l'oggetto della disputa, **Topaz**, viene respinto perché si pensa che un certo modello vi si rispecchi troppo o troppo poco. La situazione (esterna) del film obbliga quindi ad una analisi non solo (interna) di **Topaz**, ma anche del suo fraintendimento e delle nozioni in base alle quali questo fraintendimento ha avuto luogo.

2. DIALETTICA DEL LUMINISMO

Al di là di un'inversione molto appariscente, là uno scienziato Americano che tradisce (o finge di tradire) il suo paese per passare dalla parte dei Russi, qui uno scienziato Russo che decide di passare dalla parte degli Americani, ciò che ci permette di accogliere (e di illustrare) nel medesimo paragrafo **Topaz** e **Torn Curtain** è innanzitutto la stessa luce (o meglio la sua evoluzione), una luce che sembra afferrarli e dominarli da un capo all'altro e che ha la proprietà di distinguerli da tutti gli altri film a colori di Hitchcock. La luce di cui è intriso **Torn Curtain** costituisce infatti l'effetto di un processo tecnico radicalmente nuovo rispetto ai film precedenti. Essa è ottenuta illuminando grandi superfici bianche e filmando attraverso una garza grigia. Il risultato più importante di questo procedimento trova riscontro nel fatto che la modificazione finale, le immagini che ne sono il prodotto, ci mostrano degli interni teoricamente alimentati dalla luce naturale. Perciò, se da una parte Hitchcock sembra rinunciare allo splendore formale che costituisce uno dei tratti più distintivi del suo particolare atteggiamento verso la forma, in nome di una restrizione volontaria, di un assottigliamento dell'artificialità (che è il contrario di artificiosità) che ne sta alla base, non può fare a meno, dall'altra, di ricercare questa condi-

zione idealmente (teoricamente) naturale nel luogo (praticamente) artificiale dello studio. E' così che lo **studio** (e lo studio delle leggi che predispongono un uso sempre più cosciente e consapevole dello **studio**) diventa il luogo in cui disporre, maggiormente, di procedimenti che vanno pur sempre in direzione dell'artificialità e della formalizzazione, ma in condizioni del tutto nuove: dovendo tenere conto delle condizioni teoricamente naturali di offerta della realtà profilmica, l'**illusione dell'artificio** entra in una specie di corto circuito con l'**artificialità dell'illusione**. Se lo studio era lo spazio in cui si fronteggiavano natura e artificio, phisys e antiphisys, realtà e finzione, ora questo **luogo** cede il suo statuto e viene assorbito dalla **pratica del filmare** che diventa essa stessa il luogo e lo spazio di questo processo, e che va a porsi sullo stesso piano di ciò che viene filmato e consegnato di norma allo spettatore. Da questo momento Hitchcock non può apparirci che totalmente assorbito nel suo universo, sia teoricamente (in termini di leggi di costituzione e di principi di fondazione) che praticamente (in quelli che presiedono alla sua stessa fabbricazione). Potremmo dire allora, riferendoci a questo universo, che il suo prodotto non si presta più ad essere distinto dalle modalità della sua produzione, e che la stessa nozione di autore (dalla quale sembrava in qualche modo emanare, derivare o almeno dipendere), anziché continuare a rappresentarne l'**anteriorità causale** (o genetica), vi si iscrive come il suo prodotto ultimo, alla stessa stregua e alle stesse condizioni dell'intera organizzazione formale del film, delle sue situazioni e delle sue figure. Questo comporta un radicale rovesciamento dei due versanti in cui si poteva prima suddividere il cinema di Hitchcock: la tradizionale opposizione tra realismo e onirismo, tra quotidiano e diverso, tra realtà e finzione, tra ordinario e straordinario si dissolve nel duplice versante critico e produttivo del testo del film, che non solo iscrive tutte queste coppie nel suo sviluppo per interrogarsi sulle loro proprietà e sulla loro produttività, ma mira a distruggere i nodi che le mantenevano allacciate o disgiunte. Di solito questa opposizione, e il numero di coppie in cui essa si articolava, si risolveva in una fusione più o meno inestricabile e questa fusione si lasciava cogliere al livello dell'intrigo e dell'azione. E' questa la verità più ovvia del cinema di Hitchcock, un cinema in cui persino la più grande avventura non sembra mai aspirare allo straordinario — anche quando vi precipita per una specie di necessità determinata dalla logica del film —, a nessun altro statuto che non sia quello che **può** e **sa** darci ragione delle pieghe più riposte del "quotidiano", della "psiche", della "realtà", etc. di cui sembra essere il necessario prolungamento. In **Torn Curtain**, e in **Topaz** ancora di più, queste intrinseche facoltà si pongono soprattutto al livello della stessa fabbricazione materiale delle singole inquadrature, delle singole immagini e della fissazione dei rapporti che queste intrattengono tra loro. Se un giorno qualcuno si occuperà di analizzare al livello più propriamente **iconologico** il cinema di Hitchcock, le proprietà che i diversi oggetti assumono secondo la quantità, la qualità, la direzione della luce dalla quale sono esclusi, accerchiati, investiti, gli attributi espressivi di cui si appropria l'immagine secondo la paziente applicazione dei fondalini e dei trasparenti, diventerà scientificamente evidente un fatto che oggi si può cogliere solo induttivamnte, o empiricamente: e cioè che la luce, i filtri, il colore, l'artificiosità hitchcockiana è sempre messa al servizio della storia che racconta; che garze, obbiettivi speciali e macchinosi interventi in "truka" aderiscono all'intreccio per prolungarlo e sostenerlo, per renderlo più **vero** proprio attraverso l'uso irreale delle risorse che il lavoro cinematografico mette a disposizione, e mai per metter-

ne in forse la credibilità, la necessità o addirittura l'ineluttabilità. Il porto di cartapesta che domina la casa di Marnie, il percorso sognante di Scottie, sulle tracce di una donna in una area cimiteriale in **Vertigo** (La donna che visse due volte), il monte Rushmore ricostruito di **North by Northwest** (Intrigo internazionale), i trasparenti provocatori del prologo di **The man who knew too much** (L'uomo che sapeva troppo), l'eccezionale uso di effetti e trucchi di **The Birds** (Gli uccelli), non opprimono l'intreccio, non ne svelano le convenzioni, al contrario l'intreccio li **assorbe** come una spugna che infittisce la propria materialità friabile gonfiandosi di artificio.

In **Marnie** l'eroina prende consistenza grazie ai colori predominanti che ne scandiscono la vicenda, il rosso, il giallo e il nero, come se l'avventura di Marnie e l'avventura della luce fossero il doppione del medesimo percorso, un percorso che mira al massimo di trasparenza, di incorporeità (il bianco, la trasparenza assoluta dello schermo come risultato della concentrazione dello spettro). L'avventura dei McKenna (**The man who knew too much**) la sentiremmo meno vera, se non fosse racchiusa tra gli **esterni praticamente artificiali** del prologo e gli **interni teoricamente naturali** dell'epilogo, all'interno dell'Albert Hall. All'interno di questa specie di scena teologica, il dio non è il verbo, o l'immagine, ma il **récit**, il suo andamento, gli slittamenti a cui è sottoposto, le risoluzioni che gli arrecano uno scioglimento. Per questo un'operazione concretamente autocritica, di verifica, smontaggio ed esibizione delle proprie retoriche e delle proprie figure, non poteva collocarsi, nel caso di Hitchcock, se non al livello della radicale **distruzione** dell'intrigo e della rinnovazione di quella sorgente (la luce) a cui l'intrigo deve tutto il suo potere di straordinaria credibilità. Non a caso in **Topaz** (il film in cui il progetto si radicalizza fino al punto di mettersi in causa) l'apprensione dell'intrigo e delle motivazioni dell'azione viene affidata alle **ficelles** che ne impoveriscono (ne riducono) la trasposizione nei consueti termini visuali, e l'azione si fa sempre più rarefatta limitandosi ad una specie di **allusione** (che adesso tiene il luogo dell'**illusione**), subordinandosi alla **topografia ideale dell'azione** in cui l'azione, gli atti concreti, lo sviluppo dell'intreccio si disperdono e si dispiegano. Semmai da questa operazione di distruzione (esibizione della meccanicità e inanità dell'intreccio, tenace rinuncia alla **suspense**) quello che si salva è il **gesto** che rinasce dalla morte dell'azione (morte di Juanita); la **maschera** che prende forma a partire dalla dissoluzione dei personaggi in quanto tali (André Deveraux), il **ritmo** che acquista forza grazie alla sospensione e alla dilatazione dei tempi, lo **spazio** che prende corpo dalla somiglianza tra interni e esterni, dall'assenza del décor tradizionale, dall'uso sempre più calibrato e geniale del montaggio (qualunque siano i nomi dei montatori dei suo film, Hitchcock è l'unico, tra gli americani, per il quale bisognerebbe parlare non di **editing** o **cutting** ma di **montaggio**, in senso ejzenstejniano).

A. Dei controrivoluzionari cubani vengono arrestati. Sappiamo che stanno per essere sottoposti ad un interrogatorio, l'**ovvietà** dell'intreccio ce lo dice. Questa ovvietà però accresce in noi il desiderio di assistere all'evento nel corso del quale i servi faranno il nome di Juanita. Hitchcock ci mostra soltanto l'attimo della confessione.

B. André Deveraux è alla dogana. Sappiamo che tra i bagagli cela le prove della sua entità di spia. Hitchcock ci mostra accuratamente il nascondiglio di queste prove. Con altrettanta calma ci mostra come questo nascondiglio venga scoperto dai castristi. André non sa che essi sanno, Hitchcock sa che noi sappiamo che essi sanno. Eppure la scena della perquisizione è **assente**, i suoi esiti ci vengono comunicati soltanto da un telefono.

C. Il genero di André è in una situazione di estremo pericolo. Tutti si mettono a cercarlo. Ma le ricerche ordinarie non hanno esito. Ci si aspetta qualche

trovata straordinaria, perché venga salvato in extremis, quando questi ricompare a casa, leggermente ferito e sorridente.
D. Come trovare Colombine? Come scoprirne l'identità? Tutti gli indizi sono distrutti, le piste perse, i testimoni uccisi. Verrà rivelata la sua identità grazie a un disegno, un'errore di orario e un triangolo borghese.
E, F, G, etc.

Se tutto questo merita di essere messo in evidenza, in vista di uno sforzo di negazione di persistenza e di continuità (assegnare ad ogni opera identità e autonomia, ritagliata e circoscritta, delimitata, e ridurre ad un punto il campo della conoscenza, fare apparire l'oggetto di questa conoscenza: ecco l'**operazione preliminare** ad ogni lavoro critico), con maggior forza queste osservazioni sull'appiattimento dell'intrigo e sulle caratteristiche della luce che ne accompagnano e determinano lo svolgimento diventano indispensabili a causa delle modificazioni che comportano al livello più propriamente ideologico del film.
Scegliere una luce ideale (naturalmente ideale, idealmente naturale) che appiattisce tutti i contrasti di volume e di tono e che non investe nessun elemento del décor a discapito di altri, significa forse rinunciare alla messa in opera e alla messa in scena di una logica fondata sull'opposizione e sulla discontinuità (poco importa se non assolutamente disgiuntive), per abbracciarne un'altra, grazie alla quale al conflitto del giorno e della notte, della luce e delle tenebre, dell' ''anima'' e dell' 'ombra', del Bene e del Male, del Senso e del Non-Senso, etc., vediamo succedere adesso una specie di **enclave**, una zona mediana in cui il giorno e la notte (come ogni altro membro delle varie coppie) non si fronteggiano più (sia pure in maniera mai schematica), ma si trovano a galleggiare, egualmente assorbiti nella profusione di uno stesso riflesso, e cioè nello specchio granuloso, limaccioso e verdastro in cui si riflette **Torn Curtain**, oppure in quello più farinoso in cui si osserva e si scruta lo sguardo neutrale di cui sembra nutrirsi **Topaz.** Si affaccia l'ipotesi che nel cinema di Hitchcock (in questo spazio vasto eppure minuziosamente stipato in cui il repertorio delle **figure** è sempre il medesimo, solo sempre un po' più cangiante e luminoso, o opaco e appiattito) l'**Oriente** e l'**Occidente**, ancor prima di essere due entità politiche, siano anzitutto due punti cardinali, in cui far apparire il momento del sorgere del sole e del suo declinare, dell'**alba** e del **tramonto**. In questo caso Oriente ed Occidente, lungi dal perdere ogni connotato politico (pretendere questo sarebbe altrettanto idealistico che pretendere il contrario) sono **soprattutto** due punti, quelli privilegiati, nell'arco dell'intera vicissitudine della luce, nella vasta gamma delle possibilità di rischiarare e di ottenebrare le cose. Se fino a **The birds** l'attenzione predominante di Hitchcock riguardava la geografia (il successivo **Marnie** non faceva altro che sposarla con un'altra attitudine persistente, quella dell'interesse per le scienze naturali), da **Marnie** in poi questa attitudine, questa attenzione e questo sguardo si estendono all'intero sistema solare. Al periplo del geografo tiene dietro quello dell'astronomo. All'impalcatura dei meridiani e dei paralleli, sulla quale si sorreggeva un'evoluzione lineare, succede ora l'orbita concentrica di cui **Vertigo** non costituisce, con le sue spirali, che il primo e sicuro avvicendamento, e **North by northwest** la prima apertura sul vuoto. In **Torn Curtain**, per la prima volta, Hitchcock lacera il sipario che serviva a mantenere ben distinto l'Est dall'Ovest, per mostrare che l'incubo e il risveglio (il ''buio'' e la ''luce'') dilagano nello stesso universo, ritagliato in quella luce biancastra (la zona aurorale di senso, l'apertura di uno spazio ove collocare un significato e un giudizio prima dell'edificazione di questo significato e dell'emissione di questo giudizio). In **Topaz** la cosa si radicalizza maggiormente, operando lo stesso tipo di assimilazione e di reintegrazione. Assimilazione e reintegrazione che non ci si offrono più nell'esplicarsi della dialettica dell'**Altro** e dello **Stesso** (che permette in primo luogo la risoluzione che pone l'Altro in quanto Stesso — la pseudo-differenza nel discorso dei singoli film) ma nell'antitesi dell'**Equivalente** e dell'**Opposto**, secondo la quale la realtà e gli emblemi si suscitano per semplice risonanza e si producono simultaneamente ad una stessa regola che sembra, prima di ogni altra cosa, consistere di due formule, di due aspetti complementari, produttivo e critico, che non ci è dato cogliere che nella loro unità. La congiunzione di questi due versanti, e il crinale a cui essi danno luogo, ci è data dalla figura dell'**artista**, dalla sua messa in questione e dalla sua messa tra parentesi:
1) L'artista coinvolto nell'avventura che costituisce il primo discorso del film (si vedrà di che artista e di che avventura si tratta).
2) L'artista che riflette su questo discorso che è il discorso di un discorso.

3. I FIORI E IL TOPAZIO

Il cinema di Hitchcock costituisce una gigantesca riflessione teorica sulle proprie condizioni di possibilità. Oltre che esserne il prodotto, lo spettacolo ne costituisce l'oggetto. Nello stesso tempo è il mezzo attraverso il quale questo prodotto ci viene offerto e questo oggetto ci viene fatto conoscere.
Il discorso dei film di Hitchcock non va confuso con la loro apparente discorsività. Esso è precisamente questa **produttività**, la messa in opera di se stesso in quanto discorso, la messa in gioco di questa riflessione, la messa in scena della scrittura hitchcockiana. Hitchcock ritaglia le proprie storie nel solco della scrittura che (con cui) le scrive. Hitchcock parla in modo singolare: facendo il **suo** discorso (il discorso che non viene mai detto e nemmeno accennato, ma sempre scritto nei suoi film). Per questo il suo discorso, per quanto sia suo, non gli appartiene mai in proprio e mai completamente. Pure, uno dei tratti più radicali (e si tratta di una radicalità meno **esteriore** della lettura che la può giudicare tale) di questa scrittura ci è dato dal fatto che Hitchcock non solo ci parla (o meglio: fa parlare i suoi film) ma anche **si** parla. Il che equivale a dire che li legge, si legge, ci legge. Insomma, nulla è detto, tutto è scritto. Ecco il segreto (apparentemente gettato ai quattro venti, ed invece tenacemente occultato proprio grazie alla sua esteriore invadenza, e la conseguenza di questo segreto, la sua verità) delle figurazioni (ad un livello diverso: apparizioni) di Hitchcock nei film in cui si iscrive la sua sagoma, la sua presenza, la sua proiezione (il riflesso della sua scrittura, il discorso del suo discorso, l'enunciato dell'enunciazione del suo enunciato).
Il fatto che la comparsa di queste **figurazioni** (lo ripetiamo: lungi dall'indicare un'appartenenza, esse stanno piuttosto a testimoniare un'estromissione) venga regolarmente salutata come una buffonata che autorizza tutta una sonagliera di risate che si sgranano in sala, durante la proiezione, costituisce (questa apparizione e questo saluto) il tratto più saliente della stupidità dello spettatore e quello più ignominioso della pedanteria del critico che ha sempre voluto considerarle come una specie di firma, di autografo, di grafismo oltranzistico, di vellicazione narcisistica. Tutto questo come se la stessa nozione di **firma** non comportasse quella di **scrittura** e quella di scrittura una **spaziatura** in cui ogni oggetto diventa assente e ogni soggetto diventa incosciente (in questo modo ogni grafema è sempre una specie di sottoscrizione testamentaria). Ma oltre a voler dire tutto questo (almeno nel senso in cui la parola aspira alla scrittura), spesso l'immagine di Hitch-

cock (pervasa dallo stesso desiderio di dissolversi nello spazio della scrittura, cosa che fa sì che: 1) si liberi in un colpo solo da ogni statuto di filizione biografica; 2) ci induca ad ascriverla ad un lavoro che la designa come **tanatografia**) sembra fornirci una chiave per compiere la traversata del testo che la scrive; del testo in cui, lo abbiamo visto ormai, si (ci) scrive.

In **Torn Curtain**, per esempio, ogni personaggio dispone di un compito ben preciso. Ma nella maggior parte dei casi questo compito, questo lavoro, non ha niente di creativo, nessun carattere autenticamente produttivo: non riesce mai a sottrarsi alla propria sterilità. A maggior ragione la cosa vale per i due membri della coppia, i protagonisti del film. Non a caso si tratta di una coppia sterile: l'unico bambino (il quale si sa, costituisce, almeno nel cinema di Hitchcock, la forma più compiuta di realizzazione della coppia) ammesso all'interno del film è quello che si scorge sulle ginocchia di Hitchcock, al momento della sua figurazione, che ha luogo nella hall dell'Hôtel d'Angleterre, a Copenaghen. In **Torn Curtain** abbiamo una vasta gamma di esempi di dispendi di energia, di sforzi, di tentativi. Pure il risultato è sempre il medesimo: la frustrazione, la ripetizione, l'ossessione. L'unico compito creativo (non inteso nell'accezione idealistica tradizionale, ma in quello, che gli è più proprio, di **lavoro autenticamente produttivo** di conoscenza, di riflessione, etc.) viene praticato da Hitchcock, e questa sua creatività viene sottolineata ironicamente dal dettaglio del bambino che si intravvede sulle sue ginocchia.

Ciò su cui il film insiste è la figura e il ruolo dell'artista. Ciò risulta anche dal fatto che Hitchcock, oltre ad essere dotato di una propria figurazione, si procura due **maschere**: il professor Gustav Lindt e la Ballerina. Abbiamo dunque a che fare con tre figure di artisti, e per di più non disgiunte, non facilmente separabili: il primo perché vive in un mondo cifrato, rivestito di pure forme simboliche, quello dell'astrazione matematica; la seconda perché il suo compito e la sua funzione si concretano in un lavoro che si esaurisce direttamente sul palcoscenico; il terzo perché è un cineasta, e cioè Hitchcock medesimo. Si vedrà inoltre che tutti questi personaggi, che questo stesso personaggio avente tre facce, o meglio tre maschere, dietro alle quali non ci è dato riconoscere la superficie, o la profondità, del suo volto reale, costituiscono i tre aspetti complementari di ogni artista considerato nel suo rapporto col "vero", e dunque come l'officiante di un'arte concepita come sezione separata delle scienze applicate: un'arte **sempre** e **comunque** impura, in quanto i suoi metodi sono misti, impiegando sia la **congettura** (orochasmos) sia la **misurazione** (metra), e che non raggiunge mai la **precisione perfetta** (akrebeia).

Il segno di questa ambigua identità ci è dato inoltre dal fatto che tutti quanti intrattengono relazioni più o meno occulte con i segreti che si preoccupano di salvaguardare (Lindt che vorrebbe assicurare l'inviolabilità della sua formula), di svelare (la Ballerina che costituisce una specie di minaccia permanente per le due spie americane), di rivelare, infine, più ambiguamente (Hitchcock che predispone l'evidenza del film che si va facendo). Inoltre egli si dedica al lavoro di preservare il duplice gioco di questa manovra: amministra, mantiene e rivela i segreti di cui dispone il (nel) film. E con questo non fa altro che aspirare alla perfetta sintesi delle sue manovre separate, alla congiunzione armoniosa di **congettura** (la finzione del racconto, il campo delle sue possibilità) e di **misurazione** (la logica che ne distribuisce il dipanarsi secondo le sue singole fasi). E' a questo punto che la riflessione sul proprio ruolo si fa più critica e nello stesso tempo più produttiva. In realtà, in cosa consiste questo ruolo, quale è la sua natura, quale è il suo scopo, al servizio di che

cosa si pone o si sottopone? Una delle indicazioni ci proviene, a saper vedere, proprio dalle due figure di artisti frustrati iscritti nella finzione del film (film in cui tutti sono impegnati a leggere, a scrivere, a disegnare simboli, ad incorrere in lapsus: vedremo in seguito come tutto ciò sarà riconsegnato alla problematica della lettura, ai suoi esiti ed ai rischi che essa comporta; quello che conta, per ora, è obbligarci a **saper** leggere anche i lapsus e le sviste, leggere come Hitchcock e non come Armstrong o Lindt): il professor Lindt che si lascia derubare del suo segreto e la Ballerina che fallisce miseramente ogni qualvolta intende denunciare il nascondiglio delle spie.

Ciò che provoca lo scacco di Lindt è la **memoria**, quello della Ballerina l'**immaginazione**. Il compito di Lindt, la sua vita, il suo essere, il suo lavoro, ma anche e soprattutto il suo sguardo, sono orientati verso il passato. A questo punto Hitchcock si permette una di quelle trovate che gli idioti, al cinema, amano chiamare **private jokes**. Lindt si trova nel locale in cui sta ascoltando un valzer viennese, e noi lo vediamo dapprima rapito dall'estasi della musica, in seguito collegare questa musica ad un incidente. Tutti sanno quanto Hitchcock ami ripetersi, confrontarsi con una stessa logica, con uno stesso oggetto, con una stessa domanda, con una stessa risposta. La stessa cosa avviene sia per il discorso dei film che per il discorso sui film. Perciò dobbiamo vedere in questa topica dell'associazione quello che lo stesso Hitchcock non ha visto, o ha visto non vedendolo o non credendo di vederlo: che Hitchcock è come Lindt, anzi è Lindt, specie per il fatto che in molte interviste Hitchcock ha insistito sul fatto che l'unico, autentico, irrimediabile incidente della sua vita è accaduto in un passato abbastanza remoto, e questo incidente non è altro che un film, **Waltzes from Vienna**. Lindt è dunque l'artista rivolto verso il passato. La Ballerina invece vive e recita sul palcoscenico l'irripetibilità del presente che contiene sempre in sé il sapore del futuro, proprietà di cui è dotata anche l'arma di cui abusa, l'immaginazione. Ora, è necessario saper vedere queste due attitudini congiunte, non meno che disgiunte, per tutto ciò che significano, di per sé, e grazie alla loro applicazione. Memoria e immaginazione sono elementi che ritroviamo alla base di ogni creazione, di ogni lavoro, di ogni tecnica, e perciò di ogni arte, la quale, necessariamente, non può fare a meno di disporre di un duplice sguardo, orientato verso il passato e la tradizione e nello stesso tempo verso il progetto e l'avvenire dell'opera. Lindt e la Ballerina vengono quindi sconfitti due volte: innanzitutto sul versante produttivo del film, in quanto le motivazioni del loro fallimento trovano risoluzione nell'ambito delle loro vicende; e poi sul versante più specificamente critico, in quanto sono le stesse risorse della loro capacità creativa a tradirli e a provocare il loro scacco (i loro errori, le loro distrazioni, i loro lapsus). Tutto questo ci dice che gli attributi della creatività, il libero dispendio delle forze produttive non risultano mai completamente irriducibili al quadro (storico, sociale) in cui si produce il loro esercizio, ma nello stesso tempo ci dice anche che l'arte non può più esaurirsi in se stessa (in ciò, appunto, si **esaurisce**) e che l'artista, ogni artista, non può evitare di essere coinvolto (di coinvolgersi) nella realtà che costituisce l'anteriorità referenziale di ogni lavoro artistico, anche il più sprovveduto e dissimulato. Come il professor Lindt, che è costretto a mettere da parte il lavorio instancabile della propria intelligenza per affrontare una realtà popolata da personaggi dello stampo del professor Armstrong, così Hitchcock non può più continuare ad amministrare l'economia dei propri segreti, a perseguire il fine delle proprie opere perfette. Entrambi risultano composti, come dice ad un certo punto del film il professor Manfred, un altro frustrato e un altro sconfitto, « da un miscu-

glio di logica matematica e di romantica incoerenza »: tutte cose che, ancora una volta, non fanno altro che riaffermare la duplice radice di ogni arte, perennemente scissa tra congettura e misurazione, in vista di una precisione tanto perfetta quanto irraggiungibile. **Irraggiungibile dal punto di vista di "Torn Curtain", ma non da quello di "Topaz"**, il film in cui questo punto di vista si traduce in quel punto che era rimasto, effettivamente, non sviluppato, il punto verso il quale ci stiamo adesso dirigendo, senza lasciarci fuorviare dalla nozione di punto di vista che insiste, costituzionalmente, sull'aspetto della percezione, mentre si tratta di ben altro, e cioè di spazio e soprattutto di relazioni. Infatti la questione che (in) **Topaz** si pone non è soltanto: **che cosa si vede da questo punto?** ma ancora: **che cos'è questo punto?** E inoltre: **com'era possibile che potesse esserci un punto del genere, questo punto, il punto?** Hitchcock ha dichiarato di essere come uno di quegli artisti che per tutta la loro vita non hanno fatto altro che dipingere fiori. **Topaz** risulta l'eco di questa specie di confessione, l'attualizzazione di questa volontaristica professione di severo artigianato. **Topaz** è la serra o giardino, o meglio il campo, in cui sfoggiare più che un'economia botanica (avere cura dei fiori vuol dire soprattutto ripartire le zone d'ombra e quelle d'illuminazione), quella dell'eliotropismo e del riverbero dei segni che ce li fanno isolare, strappare dall'albero genealogico di una filmografia, cogliere sul versante più luminoso e diurno di una specie di fatidica autocoscienza.
La famiglia di Kusenov, il funzionario della KGB, trova un momentaneo rifugio nella Fabbrica Reale della Porcellana, a Copenaghen, dove assistiamo a tutte le fasi che comporta la lavorazione di un minuscolo fiore, creazione minuta e meticolosa, e non meno pericolosa. Una voce fuori campo, quella di una guida per gli abitudinari turisti, ci avverte che la costruzione di un solo petalo richiede due giorni e mezzo di lavorazione (notiamo, incidentalmente: lo stesso tempo che è occorso a Hitchcock per girare, in un solo piano, la scena della riunione diplomatica in cui viene isolato ed estromesso il misterioso Colombine). L'immagine che si ricava dall'atelier e dal lavoro paziente che vi si svolge è un'immagine di armonia e di serenità, ma soprattutto un'ipotesi di dispendio e di soddisfazione nell'inutilità. Tutte cose che sono destinate ad essere spazzate via in quanto lo stesso atelier si presta a diventare il teatro dell'inseguimento di agenti nemici, che provocano l'espediente cui ricorre Tamara Kusenov. Si tratta di una manovra tipica di molti eroi hitchcockiani (si ricordi il gesto di Roger Thornhill in **North by Northwest**, che interrompe il normale funzionamento di un'asta pubblica, per sfuggire ai suoi inseguitori, Vandam e il suo fido Leonard; e quello di Armstrong, nel teatro di Berlino Est, che grida "al fuoco" per confondere la polizia che era ormai sul punto di individuarlo; senza dimenticare il grido provvidenziale della signora McKenna alla Royal Albert Hall, in **The man who knew too much**). Anche Tamara non fa altro che **rompere** e **interrompere** (la statuina che essa getta a terra si pone come introduzione dello squilibrio in un mondo armonioso e rarefatto). Il nome dei grandi magazzini in cui ha luogo la seconda tappa della fuga dei Kusenov, ci dice che questo squilibrio, più che momentaneo, è p(P)ermanent(e). Il fatto che i fiori possano porsi come ideale di bellezza e di perfezione (e quindi di inutilità) trova una conferma, e nello stesso tempo una smentita (freudianamente, diremo una negazione) nel fatto che più tardi ne ritroveremo un mazzo in casa dell'agente francese, André Deveraux (è stato l'agente americano, Nordstrom, ad introdurveli, allo scopo di procacciarsi la sua collaborazione, e dunque in vista di una ben precisa utilità) e nel negozio del negro di cui Devereaux si serve per corrompere Leo Uribe, il segretario di Rico Parra. E' quando questo per-

sonaggio sta per uscire dal film che vengono inquadrati altri fiori, quelli di una corona funeraria su cui è visibile la scritta: "riposa in pace". Così abbiamo dapprima una specie di giardino pietrificato che viene investito dalla stessa violenza e dagli stessi contrasti che sembrava voler escludere rigorosamente, con la sua stessa presenza, e un altro giardino, maggiormente artificiale, che si trasforma a poco a poco in una vera e propria vegetazione mortuaria. Sembra che in **Topaz** nessun oggetto atto a figurarci l'idea dell'arte, i **fiori**, senza dimenticare però che i film di Hitchcock sono letteralmente infarciti di mazzi di fiori, bastino quelli gialli di **Marnie**; ma anche i **disegni** del genere di Deveraux, il giornalista François Picard: i modelli dei suoi ritratti, da Leo Uribe ad Henry Jarre, sono tutti destinati a morire prima o dopo, come se fossero avocati alla morte da questo temibile grafismo) possa sfuggire alle modalità della violenza e della morte. Violenza e morte cui non sfugge nemmeno il più bel fiore del film, Juanita de Corboda. Fiore che si rivela nel momento stesso del suo deperimento, e cioè quando il corpo di Juanita viene stroncato da un colpo di pistola e lo vediamo scivolare morbidamente (su un pavimento che ha lo stesso disegno geometrico di quello su cui va a cadere la Alicia di **Notorious**, un'altra perfida eroina che tradisce per amore), trattenuto dalla corolla del vestito che sembra volerlo riparare a tutti i costi dal tonfo definitivo; e che si apre, si sparge, e gonfiandosi si reclina come un funereo, gigantesco fiore violaceo.
Simile alla cura che richiedono i fiori è quella di norma tributata ai gioielli. Alla domanda: "Che cosa vuol dire Topaz?", non a caso Kusenov risponde che si tratta di una gemma usata in oreficeria. E' questa l'informazione più sicura che ci viene data sul conto di Topaz, fiore o gioiello dietro al quale si sospetta che si nasconda (o che si faccia conoscere) una centrale di spie. Sospetto di cui è l'intero film a nutrirsi, in vista del consueto inserimento di questo mistero in quello più consono ad un intrigo spionistico. Se l'opera d'arte che ci viene mostrata a Mosca è una parata (e pertanto con tutta la forza minacciosa che deriva da un'opera d'arte), se quella in cui ci imbattiamo a Copenaghen non comprende che fragili statuine, se l'opera d'arte di New York introduce ad un funerale, quella di Parigi, la più segreta e la più temibile, il capolavoro sconosciuto di Colombine, non può essere che Topaz. Ma un tal genere di capolavoro (il segreto del film, il Topaz di **Topaz**, il processo di gemmazione di **Topaz**) non può mai farsi conoscere interamente. Più che indicare quest'opera esso sta a indicare il gesto con il quale (la) si organizza, l'appellativo da assegnare a quanto rimane sempre sullo sfondo, all'assenza attiva che scorre in seno al film, a tutto ciò a cui si allude grazie ad un gioco di echi e di rimandi che si suscitano in corrispondenza a tutti quegli elementi di cui sembra rivestirsi. Rivestimento che in altri termini sta a significare: prostituzione e corruzione. Anche l'arte del mansueto Colombine non sfugge alla stessa morsa in cui la realtà ne racchiude le realizzazioni. Mentre, ad esempio, in **Shadow of a doubt** (L'ombra del dubbio) e in **Rear window** (La finestra sul cortile) si esclude una separazione netta tra personaggi positivi e personaggi negativi (Teresa Wright non è che il "doppio" dello zio, Jeff non è meno colpevole e maniaco di Thornwald), al contrario in **Topaz** si ricerca un'estraneità radicale: l'estraneità di Colombine (come l'estraneità di quanto lo riguarda, innanzitutto la sua creazione e la sua attività) da ogni altro personaggio, da ogni altro schieramento.
Non a caso, prima della chiusura del film, lo vediamo isolato, grazie ad un prestigioso movimento di macchina, da tutti gli altri diplomatici. Colombine è rimasto solo ed in seguito il suo segreto sopravvive solo come ricordo, un segreto che, come tut-

ti gli artisti, egli preferisce portare con sé. L'immagine della sua residenza si trasforma in un fotogramma fisso, il fotogramma stampigliato sulla fissità di una memoria che mira soprattutto a preservare la propria insondabilità. Ancora una volta abbiamo la figura di un artista isolato alle prese con il proprio fallimento e con l'incerta sopravvivenza di un segreto che forse non è più difendibile (il segreto di ogni difesa e la difesa di ogni segreto). Colombine, questa nuova **maschera**, ha perso tutto, come i giocatori che hanno sprecato anche l'ultima chance, nel gioco in cui "la posta è di natura particolare e la roulette il nostro spirito in movimento".

Gioco crudele in cui l'unico a trionfare è Hitchcock. Lo riconosciamo nella scena dell'aeroporto, seduto su una sedia a rotelle che dovrebbe sancirne l'impotenza, e, in altri termini, la resa. Ma ad un certo punto Hitchcock si solleva ed incomincia a camminare. Anche Hitchcock gioca, fa parte del gioco, e al termine di questo gioco bisogna accordargli la posta del suo trionfo. Inadeguatezza, inattualità, impotenza sono cose ormai superate. I passi di Hitchcock si trovano già **al di là**: il punto verso il quale si dirigono è il punto verso il quale stiamo puntando più che mai, e dal quale non ci eravamo allontanati, secondo lo statuto e le leggi di un progetto che si realizza (e in questo si garantisce) mettendo in questione le possibilità stesse dello spostamento, congelandolo in un movimento bloccato (non dimentichiamo che **Topaz** è un film composto prevalentemente di immagini fisse, in cui il movimento è dato dal montaggio, come in Ejzenstejn, e in cui i pochi movimenti di gru — con l'eccezione della scena della riunione diplomatica — quanto più sono complicati tanto più sono sbilenchi, imperfetti, squilibrati, vere e proprie trasgressioni alla pacata grammatica dell'azione di Hitchcock). E' questo movimento (prima ancora di questo punto), col quale avanziamo faticosamente, quasi all'inseguimento di un mondo inedito (l'unica eco dell'**inseguimento**, movimento per eccellenza dei film di Hitchcock), a rappresentare il processo di singolarizzazione in base al quale si costruisce la stessa opera in cui incessantemente si blocca e si sospende. Così l'oggetto del racconto non appare mai da solo, ma preso in un intrico, iscritto nel testo che lo (con)tiene (in stato di continua dilazione), in quanto indizio di un'altra cosa, preannuncio di un prossimo movimento che lo prolunga in un altro oggetto.

In **Topaz** incontriamo un agente frustrato e deluso davanti all'immagine per lui incomprensibile che rappresenta un agente nemico, o un'organizzazione avversa. Agente nemico che sarebbe egli stesso se fosse in un'altra maniera (non a caso entrambi amano, o hanno amato, la stessa donna, Nicole, che accorcia le distanze che sembrano separarli). Agente e organizzazione che si chiamano Colombine e Topaz. **Topaz** è anche un film **definitivo** (definisce, finisce, incomincia) fra tutti i film di Hitchcock, ai quali assicura una soglia meno incerta e una spiegazione sospesa attraverso la complicatissima messa in scena della narrazione che, come al solito, ma in maniera diversa, ne costituisce la principale via di accesso. E' il film in cui è più chiaro, che mai (per quanto poco evidente) il fatto che gli esseri viventi impigliati nel grafismo della scrittura cinematografica non sono che altrettante modificazioni, o ruoli diversi, della stessa assenza piena che li scrive,o piuttosto, come precisa Henry James, dei "riflettori" di questa assenza attiva e inafferrabile. A mezza strada, dunque, fra i ruoli assegnati dalla spaziatura di questa scrittura e gli esseri viventi che questi suscitano, prende posto una figura che li ricongiunge e li dispone in un'unica figura mediatrice, la figura dell'enigma, l'enigma di **Topaz**. Se il film espone senza analizzare e la critica analizza senza esporre, Topaz,

la figura che si staglia su uno sfondo egualmente "romanzesco" e nello stesso tempo "critico", si costituisce come il nodo in cui analisi ed esposizione andranno a ricomporsi in un misto di finzione e di spiegazione, e cioè la figura in cui l'algebra critica sarà in ogni momento percepibile sotto forma di finzione, la finzione che da parte sua serve a rivelarla. **Topaz** è l'opera che manifesta più concretamente l'imbricazione dei due versanti, produttivo e riflessivo, del linguaggio cinematografico. Sarà dunque in quest'opera che il cinema stesso potrà designare, attraverso un raddoppiamento che gli è proprio, il segreto dei propri limiti e dell'esperienza pratica con cui li si attraversa. Per definire il suo segreto "letterario", in **La cifra nel tappeto** Henry James si è servito dell'espressione: « un ammasso d'oro o di pietre preziose ». Più sinteticamente Hitchcock si serve dell'espressione « Topaz »; e al di là del curioso accostamento (che si potrebbe estendere, prendendo un terzo "giallo" grande e insolubile, il **Pasticciaccio** di Gadda, il cui segreto si confonde con la struttura del topazio), si tratta in entrambi i casi di un enigma senza soluzione, di un segreto che resta inaccessibile, tanto al narratore fittizio (si vedrà in seguito come questo narratore sia, in **Topaz,** il lettore che ha sempre in mano un giornale e il cui sguardo chiude le varie parti che scandiscono il testo del film) quanto allo spettatore reale, mentre invece è in pieno possesso, all'interno della finzione, dell'agente nemico da smascherare. Vari personaggi nominano il segreto eppure non lo riconoscono: Deveraux, che lo cerca invano, sembra viverlo, mentre invece non lo vive affatto, ridotto al semplice ruolo di spettatore che spezzetta il suo compito affidato ad altri: al genero, a Juanita, a Hernandez (l'unica prodezza di Deveraux consiste in una caduta, la caduta che ritarda l'inseguimento di Hernandez a New York), a Nordstrom; e poi Nordstrom, Kusenov, Picard. Il fatto è che questo segreto è il Segreto, il campo di possibilità del mistero, ed è soggetto a continue trasformazioni. Per questo in **Topaz**, film in cui ancora più che in **Notorious** l'amore, il tradimento e il lavoro si sovrappongono e si confondono, il segreto del lavoro artistico mantiene e raddoppia il suo mistero concludendosi in un segreto d'amore.

4. L'AVVENTURA DELLA LETTURA

B. Tomashevskij nella sua **Tematica** nota che « il ritardo della esposizione viene abitualmente introdotto come un insieme complesso di segreti. Sono possibili le combinazioni seguenti: il lettore sa, i personaggi non sanno; una parte dei personaggi sa, un'altra non sa affatto; il lettore e una parte dei personaggi non sanno; nessuno sa niente, la verità viene scoperta per caso; i personaggi sanno, il lettore no ». Segreti e ritardo dell'esposizione sono dunque, ancora prima che elementi tipici del suspense, elementi comuni che lungi dal garantire, costituire o delineare un genere (poliziesco, spionistico, del mistero), stanno alla base, o meglio costituiscono la base di ogni forma di narrazione, novella, romanzo o racconto cinematografico. Cosa che fa sì che, al di là dell'intrigo e delle avventure che esso ci riserva, la pratica della scrittura, e soprattutto quella della lettura, siano già di per sé forme compiute dell'avventura, dovendo necessariamente disporre di segreti, dovendo affrontare continuamente dilazioni o ritardi.
Da questo punto di vista la vera avventura (quella che sta a monte di tutte le altre, e senza la cui produzione le altre non si produrrebbero, non essendo niente di diverso dalla conseguenza di quella), quella più autentica, più ineliminabile, più segreta, potrebbe essere ricercata non tanto nei libri o nei film (essi inscrivono i risultati di quella), **quanto nell'ambito della loro lettura o della loro visione**. L'avventura non si esaurisce nel-

l'oggetto che sembra produrla, ma al contrario questo oggetto prende forma da quest'avventura che lo forma, e l'avventura più riposta (quella che produce un oggetto che produce avventure) consiste nella pratica stessa con cui questo oggetto si costituisce. In **Nosferatu** di F.W. Murnau e in **Vampyr** di C.T. Dreyer (tanto per riferirsi a due tra i più grandi, se non i più grandi in senso assoluto, film fantastici della storia del cinema) si mostra molto chiaramente come le vicende dell'eroe non siano altro che il riflesso (e il raddoppiamento) delle vicissitudini di un lettore completamente assorbito nella trama del testo che sta esplorando con il proprio sguardo. In **Nosferatu** il lettore è Harker; in **Vampyr**, più ambiguamente, siamo alle prese con due lettori, o, meglio, con un lettore sdoppiato: il protagonista del film, David Gray, e un domestico. Il primo, perso in quanto lo circonda (attraversa l'intrigo senza venirne a capo), tenta di ritrovarsi mediante una lettura assoluta e assorbente. E noi non sappiamo se attribuire al suo sguardo smarrito l'incapacità di vivere o l'incapacità di leggere, oppure tutt'e due, come se la lettura di un testo che dovrebbe chiarirgli la situazione non la rendesse al contrario doppiamente nebulosa e sfuggente. Il secondo, il domestico, legge alla **lettera**, traducendo immediatamente nella pratica gli ammaestramenti del libro. Per questo David Gray è assente mentre il domestico è presente, il primo sogna mentre il secondo agisce.

La stessa cosa avviene in **Torn Curtain**, dato che le peripezie di Michael Armstrong hanno inizio dal momento in cui ritira il libro che è stato fatto giungere appositamente per lui alla libreria Elmo, libro che sembra precedere come una staffetta tutti gli avvenimenti successivi, e ai quali sembra far accedere attraverso quella soglia che è anche il suo contrassegno, e che ritroveremo più volte nel film: il simbolo del **pi greco**. Ci troviamo davanti ad una curiosa variazione sul tema della scrittura intesa e vissuta come **pharmakon**. Borges ci ricorda come Omero, nell'ottavo libro dell'Odissea, dica che gli dei portano sventura agli uomini affinché non manchi loro materia di canto. Così abbiamo dapprima una sventura, e poi il racconto che la descrive, e che si pone come riparazione o trasfigurazione risanatrice nel dominio dell'arte.

Se la scrittura è questo rimedio supremo, il **pharmakon** che ha la facoltà di contrastare l'invadenza delle sciagure, di giustificarle e di accettarle, la lettura sembra invece corrispondere ad una estensione e ad una riattualizzazione di queste sciagure. In questo senso si oppone alla scrittura che la genera, offrendosi in termini di disagio, di fatica, di pericolo, di affanno e di annientamento. E' questo il senso della frase di Mallarmé: « La carne è stanca, ho letto tutti i libri », ed è per questo che nella Biblioteca di Babele un « linguaggio rigoroso, sovrano, li ricopre, linguaggio che racconta ed enuncia tutte le parole che vi sono contenute, e che a dire il vero le fa nascere: linguaggio che è esso stesso appoggiato alla morte poiché segna il momento in cui cade nel pozzo dell'esagono infinito che il più lucido (l'ultimo quindi) dei bibliotecari rivela essere anche l'infinito del linguaggio, che si moltiplica riflettendosi senza posa nelle figure sdoppiate del Medesimo ». Nelle sue figure raddoppiate adesso non c'è più nessuna differenza tra sventura e racconto, tra sventura e lettura, tra la sventura e l'enunciato della sventura. Facciamo qui l'esperienza di una soglia ambigua, in cui si rivela un rovesciamento insolito. Al posto della dimostrazione che il pensiero fa le parole con le cose (nomina sunt consequentia rerum), ecco al contrario l'affermazione metodica, che si apre su uno spazio sorprendente e illimitato, che esso è invece capace di fare le cose con le parole. E' questo il modo in cui Raymond Roussel ha scritto i suoi libri.

« Je fus conduit — dice Roussel, svelando il procedimento che ha portato al compimento di alcuni suoi libri — à prendre une phrase quelconque dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agit d'en extraire des dessins de **rébus** ». Frase che introduce ad un incastro e tutto si orienta, tutto si offre, ad essa, ad esse, in base a questa disposizione a piani. Le parole hanno offerto a Hitchcock una frase espunta dai luoghi comuni che la critica è solita scrivere su di lui e sui suoi film: « Hitchcock sa offrire l'avventura e lo straordinario a partire dal quotidiano ». **Le parole offrono, l'immaginazione dispone.** Hitchcock ne ha disposto operando un raddoppiamento, un decentramento e una simmetria specifica. La parola **quotidiano**, abdicando al suo potere di aggettivazione del cinema di Hitchcock, dell'ambiente da cui esso prende le mosse, si è impietrita in **un quotidiano**. Quotidiano, in **Topaz**, vuol dire prima di tutto il "New York Herald Tribune", il giornale che fa da chiusa ai vari capitoli del film, sul quale il lettore, lo spettatore, e cioè la figura raddoppiata del lettore-spettatore posa lo sguardo, e sulla superficie del quale si stampigliano alla fine le immagini sovrimpresse dei momenti più piattamente propagandistici dell'avventura, le scene a fosche tinte sulle quali i quotidiani non evitano mai di soffermarsi. .

Avevamo ricondotto dapprima la sventura ai libri, poi i libri alla sventura; Hitchcock si inserisce in questo processo apportandovi una modificazione, e cioè ponendo i giornali al posto dei libri, trasformando dunque il processo secondo una piega di degradazione e di totale appiattimento. Ad un certo punto di **Topaz**, tesi a cogliere gli indici, le sigle, le parole segrete che potrebbero introdurci alla soglia sulla quale il film sembra spalancarsi, raccogliendo soltanto una parola che possa equivalere a Topaz, dal punto di vista di una doppia designazione, banale e determinata non meno che emblematica e misteriosa: si tratta della parola **Babylone,** il prefisso parigino di un numero di telefono. All'ordine sovrano della Biblioteca di Babele Hitchcock fa corrispondere il disordine dell'Edicola di Babilonia, in cui la scrittura, anziché porsi come riparo delle sventure e dei mali degli uomini, riducendosi alla composizione (tipografica e ideologica) di un foglio di giornale, tautologia mistificata di quanto accade, rinuncia al proprio ruolo. Da parte sua la lettura, già di per sé legata alla morte e all'annientamento, diventando lettura di un quotidiano diventa un'altra forma di morte, del tutto priva della chiarezza scintillante dei libri. Così mentre il senso del rapporto sventura/racconto è quello secondo il quale ogni cosa approda a (o prende le mosse da) un libro, in **Topaz** ogni cosa, sia i personaggi che l'ideologia che essi incarnano, la realtà che essi sembrano frugare, l'inanità dei loro sforzi viene riconsegnata, come patrimonio ideologico e convenzionale, alla fonte che gli è più propria: le pagine di un quotidiano americano. Ma il rapporto non è casuale. André Deveraux riceve un libro da Juanita, ma non appena ne apre la copertina non può fare a meno di rintanarsi in una toilette, ad estrarne delle negative. Così anche noi siamo privati della verità di Juanita, del suo messaggio finale, perché questi personaggi non possono accedere a (o comunicare) nessun segreto autentico, ma solo muoversi e disporre a piacimento di quelli che li introducono al loro lavoro e che, come ci rivela Nicole, sono del resto in pieno possesso dei macellai e dei commessi. Ogni qualvolta uno di loro si ferma, ritarda il movimento della propria inconcludenza, un segnale, un **segno** del sistema di segni che trasforma la banalità in avvenimento, interviene a richiamarli all'ordine, a rianimarli con la stessa fretta. Così André, che si è attardato troppo pensando alla fine di Juanita, tornando a casa, trova la porta ostruita da una vera valanga di carta stampata, pronta a ricordargli che il

mondo nel quale vive e del quale è partecipe va avanti. Così il cerchio si chiude. Hitchcock indaga su tutto questo e non ci dice il perché, ci fa solo vedere il come, ed è proprio in forza di questo **come** (la messa a nudo del meccanismo che anima questa chiusura) che si determina il portato di ogni immagine che ci mostra. E' come se **Topaz** fosse il **come** grazie al quale la lettura di un lettore cui si offrono delle parole in grassetto e dei titoli di scatola, di cui l'immaginazione può disporre, traesse dall'invisibile delle parole il visibile delle immagini. Hitchcock si sottomette a tutto questo, sforzo statutario di collegare parole e immagini, linguaggio e sguardo, per poi liberarsene riconsegnando l'universo retorico che il film illustra, dopo averlo svuotato della propria retorica, alla fonte da cui ha preso le mosse, nel periplo di cui dispone (che offre) l'ideologia per i suoi trasferimenti e i suoi travestimenti. Al termine di **Topaz**, come Lautréamont, Hitchcock potrebbe affermare: « La scienza che intraprendo è distinta dalla poesia. Io non canto quest'ultima. Cerco di scoprire la sua fonte ».

Lettera su Alfred Hitchcock

di Gérard Genette

Vorrei dirvi, in quanto fedele lettore dei "Cahiers" e ammiratore dell'opera hitchcockiana, la soddisfazione e anche la delusione che ho provato leggendo la lettera firmata J.M. che avete pubblicato nel vostro numero 50. Soddisfazione, perché, secondo me, questa lettera apre finalmente il vero dibattito su Hitchcock situandolo immediatamente sul suo autentico terreno che è quello della teologia. Delusione a causa di una curiosa infedeltà al suo proposito che testimonia il vostro corrispondente, e che mi risulta difficile avvicinare alla sua appartenenza alla Compagnia di Gesù.

J.M. scrive molto giustamente che la posizione di Hitchcock è agli antipodi del puritanesimo..., ma è per avvicinarla in seguito a quella, supposta, di un Bourdaloue, assegnandole con costanza l'epiteto di "morale". Di passaggio, il vostro corrispondente sembra riprendere a sua volta la confusione abituale tra puritanesimo e giansenismo, il che ci riporta a discussioni che si sperava superate. Tanto mi sembra assurdo parlare di un puritanesimo di Hitchcock, altrettanto mi sembra legittimo e necessario evocare a suo proposito la teologia, se non forse di Port-Royal e di Pascal (anche se l' "Entretien avec M. de Sacy"...), almeno di Saint-Cyran, di Giansenio e, per andare subito al fondo delle cose, di Sant'Agostino stesso.

In effetti mi sembra che l'atteggiamento di Hitchcock di fronte ai propri eroi non dipenda da un'etica del Male (come quello di Fritz Lang) più di quanto non dipenda da una sociologia del crimine (come quello di Hawks in **Scarface**[1]), ma invece da una

[1] E meno ancora, bisogna dirlo, da una mitologia del Fato, come quelli di Huston o del Becker di **Touchez pas au grisbi,** o di altri tipi minori, tutti rappezzatori di tragedie antiche. Hitch ha troppo profondamente il senso — cristiano — del destino (**destinée**), per lasciarsi prendere, come un Greco superstizioso, dal mito del Destino (**Destin**).

metafisica del peccato, metafisica che, da qualsiasi prospettiva ci si ponga, rinvia a una dialettica della grazia. Poiché il peccato suppone la Grazia, tanto quanto la grazia suppone il peccato, e questa affermazione ineccepibilmente ortodossa contiene forse, spogliata di tutti i suoi aspetti polemici, l'essenziale della teologia giansenista nella sua fedeltà rigorosa al cristianesimo, come lo dimostrava recentemente Orcibal nelle sue conferenze all' "Ecole des Hautes Etudes".

Mi sembra che Hitchcock non sia un "moralista prodigioso" per la buona ragione che egli non è moralista, e soprattutto non moralista della tradizione classica francese, tutta nutrita di casuistica, ma metafisico[2].

Il suo humour stesso è metafisico: è l'humour, inglese nel senso nobile, di un John Donne o di un Marvell. E' troppo poco dire che egli non disprezza i suoi eroi: non li condanna neppure, perché vede in essi i portatori di un peccato di cui sono responsabili ancor prima di assumerne esplicitamente la colpevolezza e perché il crimine che essi commettono o che sono supposti commettere, non è mai altro che il risorgere o il pallido riflesso della colpa originale. Non si è sufficientemente notato, per esempio, che l'autentico colpevole di **Rear Window,** quello di cui Hitchcock si riserva di mostrarci il castigo finale, non è il "criminale" ma invece il testimone, il "voyeur", perché è lui che commette il vero peccato: il peccato di conoscenza. Si potrebbe ritrovare in questo film straordinario una illustrazione punto per punto del racconto del Genesi, in particolare di questa analisi della coppia, caratterizzata non dall'erotismo (chi dice erotismo dice soddisfazione), ma dall'insoddisfazione su tutti i piani, ivi compreso quello dell'erotismo. I due amanti sono rinchiusi in una felicità di cui non sanno godere (il Paradiso Terrestre), e alla quale essi cercano dei diversivi significativi (lei, nella civetteria, lui, nella golosità) prima di trovare l'autentica tentazione, la tentazione biblica, l'Albero della Conoscenza. Vi è tutto, fino all'immagine della caduta, che Hitch ci mostra prendendola impietosamente alla lettera, fino al ruolo pervertitore della Donna, e l'uso con sottigliezza fino al momento in cui esso esplode: ed è a questo punto soltanto che la tentazione diventa irresistibile. Allora i due amanti sono uniti, non nell'amore, che non esiste che per i ciechi ("Se Dio esiste, è lui che bisogna amare, e non le sue creature"), ma nella complicità derisoria del Peccato. Allora essi sembrano abbracciarsi, essi si abbracciano in effetti "alla superficie dell'essere", ma nel più profondo dell'essere essi non stringono che il loro decadimento, la loro miseria e il loro nulla. "Allora, videro di essere nudi".

In una maniera più inviluppata forse ma altrettanto chiara, film come **Rebecca** o **Suspicion** ci rinviano dalla colpa terrestre al peccato originale mostrandoci la colpevolezza dell'uomo strettamente coestensibile alla curiosità della donna. Non è, penso, un paradosso, dire che Laurence Olivier non sarebbe retrospettivamente colpevole dell'assassinio di Rebecca se Joan Fontaine non si ostinasse a voler scoprire il mistero della sua morte. E che cos'è l'intrigo di **Suspicion** se non una dimostrazione implacabile del legame tra il sospetto e il crimine, fra la conoscenza e la colpa, al punto che la rinuncia all'una abolisce perfino l'esistenza probabile dell'altro? Si potrebbero senza dubbio portare quanti esempi si vogliono di film di Hitchcock, poiché la logica e l'ostinazione nel suo proposito sono proprio le caratteristiche essenziali di questo cineasta. Ricordiamoci soltanto che i criminali di **Rope** sono trascinati al crimine non dall'allettamento del guada-

[2] Il che spiegherebbe forse l'indifferenza con la quale egli accolse, in diverse interviste, le domande deliberatamente **morali** dei suoi ammiratori. Queste domande passavano, non al di sotto di lui, come si è creduto talvolta, ma al di sopra della sua opera.

gno ma dalla tentazione di una teoria, e che le ultime immagini ci mostrano l'intellettuale — il vero responsabile — finalmente convinto che ogni teoria viene da Satana.

Come quindi distinguere fra le vittime e i carnefici, colpevoli e innocenti? Il crimine non è mai perfetto perché è sempre reversibile (è la lezione esplicita di **Dial M for Murder**), ed è reversibile solo perché è universale. Gli assassini di Hitch hanno quasi sempre un fascino che niente smentisce. Qualsiasi cosa facciano, sono "simpatici", constata il pubblico, ed è giusto poiché essi non sono in realtà più colpevoli dei pretesi innocenti. Ci si ricordi di questa immagine di **Strangers on a Train**, la più atroce e la più bella forse di tutta la nostra cineteca immaginaria: alcuni istanti prima di commettere il suo "crimine", l'assassino si offre il lusso gratuito di far scoppiare con la sua sigaretta il palloncino di un bambino. E questo bambino, privato brutalmente della sua gioia infantile, volta verso di lui (verso di noi) una faccia in cui non si esprimono né la collera e neppure la sorpresa: come se sapesse bene di aver meritato questo brutto scherzo. E in effetti, questo "innocente" non aveva, un secondo prima, puntato verso il suo carnefice l'arma derisoria e simbolicamente aggressiva di una pistola-giocattolo? Andiamo, non ci sono colpevoli perché non ci sono innocenti, è questo che ci insegna in uno scorcio fulminante un'immagine che il senso comune (l'ho indagato) si accorda a giudicare "inverosimile".

Mi sembra che questa "moralità" che nel senso volgare del termine non lo è si riallacci alla più pura e più rigorosa tradizione della metafisica cristiana[3]. Tradizione che non è, certo, quella imbastardita, pervertita, moralizzante, del puritanesimo e del protestantesimo tutto, e neppure quella della casuistica mondana dei gesuiti francesi del diciassettesimo secolo giustamente fustigata da Pascal, ma che non è quella del giansenismo che per un caso della storia religiosa. Questa tradizione è quella di San Tommaso come di Sant'Agostino. Essa insegna che non si gioca col Peccato, che la dialettica della caduta e della grazia non si apre che sull'orizzonte senza scappatoia del Giudizio Universale, quello che appare nell'ultima immagine di tutti i film di Hitchcock, e verso il quale i suoi eroi avanzano con il **sorriso**. E potremo mai sapere se questo sorriso esprime la rassegnazione all'Inferno, o la certezza del Perdono? Inutile, penso, insistere sulle lezioni che il nostro mondo moderno potrebbe trarre da una riflessione su questi temi. Anche qui l'attualità terrificante di Hitchcock non fa che riflettere l'attualità più terrificante ancora del cristianesimo. Ci sarebbe molto più da dire su tutti questi soggetti ma mi sembra che l'**esegesi** dell'opera di Hitchcock sia appena cominciata, e i "Cahiers du Cinéma" vi contribuiscono con una giusta passione.

Vi sarei più che riconoscente se voleste pubblicare questa lettera, malgrado il suo carattere aggressivamente partigiano, perché mi sembra che queste cose debbano essere dette, e che la vostra rivista sia la sola dove le si possa dire.

(Lettera pubblicata nel n. 52, novembre 1955, del « Cahiers du cinéma », col consenso dell'autore. Traduzione di Adriano Aprà).

[3] Anche qui si potrebbe vedere una delle ragioni per le quali Hitch si guarda dall'apportare un "messaggio". Non c'è per essere esatti che un messaggio: è il messaggio divino. E ogni opera umana non fa che illustrare, volgarizzare o travestire questo messaggio. Hitch può ben dire che non aspira che a raccontare delle "storie". Sì, ma ogni storia parafrasa la Storia, la tragedia umana, che è una divina commedia.

NOTA

Questa lettera ai « Cahiers du Cinéma » era una parodia volontaria della critica cinematografica come alcuni la praticavano allora, e particolarmente ai « Cahiers », cioè l'interpretazione pedante e inflazionistica di opere, spesso assai riuscite ma di ispirazione puramente commerciale, come quelle di Hitchcock, di Hawks, di Lang e di qualche altro grande nome dell'industria hollywoodiana; si sa d'altronde che questo tipo di commenti infierisce ancora un po' dappertutto, sovente vestito oggi di una giustificazione "marxista" e battezzato qualcosa come "critica ideologica", ma di una pertinenza sempre altrettanto aleatoria.

La lettera fu dunque pubblicata, senza che io abbia mai saputo se fosse, da parte della Redazione dei "Cahiers", un segno d'innocenza o di humour al secondo grado: il suo testo, è vero, non era né più né meno assurdo di quello di vari altri articoli apparentemente seri; vi trovo perfino rileggendolo due o tre dettagli plausibili e quasi convincenti, il che mostra bene la relatività di ogni critica, e l'ambiguità di ogni caricatura. **G.G.** (19 marzo 1970)

"The Birds"

di Alfred Hitchcock

Penso che **The Birds** sia probabilmente il più prodigioso lavoro mai fatto. Non so se siate al corrente di ciò che chiamiamo doppia stampa **(double printing)**, comunque abbiamo un sistema chiamato procedimento del mascherino mobile **(travelling mat process)**.

Mettiamo che si debba riprendere due uomini che stanno parlando all'angolo della Fifth Avenue, a New York, che si stia girando il film in giugno, ma che la storia richieda una strada coperta di neve. Solitamente, per una scena come questa si gira lo sfondo, quindi lo si proietta su uno schermo e si dispongono i due uomini di fronte ad esso. Ma in questo caso particolare è impossibile, perché si sta girando il film in giugno. Perciò quel che si fa è fotografare i due uomini contro uno sfondo bianco, e poi mettere da parte questo filmato.

Poniamo che il film non debba uscire prima dell'anno successivo. La prima neve cade a New York in novembre. L'operatore va e piazza la macchina da presa pressappoco dove stavano i due uomini e filma la Fifth Avenue coperta di neve. Questo filmato viene portato allo studio — il laboratorio — e viene lavorato su quella che chiamano stampatrice ottica **(optical printer)**. La prima pellicola ad essere inserita nella stampatrice è il primo filmato — non esposto — e contro di questo si dispone il negativo della Fifth Avenue.

Viene fatta una copia dei due uomini su sfondo bianco e questa viene sovrasviluppata a tal punto che i due uomini diventano due silhouettes. Così la si aggiunge come terza pellicola da introdurre nella stampatrice. In questo modo otteniamo una pellicola vergine, la Fifth Avenue, e questa silhouette nera dei due uomini che parlano.

Nella stampatrice, la zona nera dei due uomini ha impedito il passaggio della luce, così che la sola parte esposta della pellicola vergine è costituita dalla Fifth Avenue che fa da sfondo ai

due uomini. Se il film venisse sviluppato a questo stadio e proiettato su uno schermo, si avrebbe la Fifth Avenue e due silhouettes bianche. Naturalmente non lo si sviluppa, si riavvolge la pellicola e si comincia di nuovo.
Che cos'è il negativo dei due uomini? Li abbiamo filmati contro uno sfondo bianco, perciò quest'ultimo nel negativo risulta nero. Per questo basta passare questo negativo e la pellicola già parzialmente esposta dentro la stampatrice una seconda volta, e si hanno gli uomini impressi nello spazio previsto per loro — la parte non esposta della pellicola. Questo è ciò che viene chiamato un "travelling mat".
Naturalmente, con gli anni, tutto questo è cambiato. Nel caso di **The Birds** ecco cosa dovevamo fare: ci servono dei bambini che corrono giù per la strada e abbiamo il problema di sovrapporre i corvi. Avevamo circa trenta o quaranta corvi allenati a volare da un trespolo a un altro, nello studio, contro uno sfondo neutro.
Ma **adesso** c'è il colore. Così, per ottenere una silhouette (è necessario avere una silhouette pena il cancellarsi dèlle immagini — come due istantanee sulla stessa pellicola), fotografiamo a colori contro uno sfondo giallo (la stessa luce che si usa per le lampade antinebbia sulle automobili). Questa luce al sodio, così viene chiamata, è di un colore che corrisponde alla banda più stretta dello spettro della luce e viene fuori nero. E' l'unico colore che non venga fotografato.
In questo modo ora abbiamo la nostra immagine colorata e uno sfondo nero. Nello stesso tempo c'è un prisma-una lente da cui si ottengono due immagini. Una passa a colori, l'altra viene riflessa attraverso un filtro rosso su una normale pellicola in bianco e nero, in modo da avere la silhouette nello stesso tempo in cui si ha la scena. Così che quando si uniscono le due scene si ottiene il negativo dei bambini che corrono giù per la strada e la silhouette degli uccelli stampata per prima con i veri uccelli dopo. In questa maniera vengono sovrimpressi.
Questa scena non la si fa durare a lungo — la si mantiene solo per un attimo. Quindi si passa ad un primo piano di uno dei bambini lanciando un uccello ammaestrato contro la sua spalla. Ed è il taglio del montaggio, il taglio veloce, a dare l'illusione della scena in primo piano e in totale e così di seguito.
Una delle più spettacolari inquadrature di **The Birds** è quella che mostra dall'alto i gabbiani che si apprestano ad attaccare la città. Noi non avevamo una vera città, avevamo la zona del porto etc. Abbiamo perciò piazzato la macchina da presa su una collina dello studio dove stavano costruendo un nuovo parcheggio. Nella nostra scena c'è una stazione di servizio che va a fuoco e una scia di benzina incendiata lungo un parcheggio. Tutto questo lo abbiamo costruito molto più in giù dello studio, ma il resto non c'era — ne abbiamo semplicemente delineato i contorni in modo che la gente corresse solo in una direzione. L'addetto ai mascherini ha dipinto una veduta dall'alto del porto, annerendo solo la parte viva — le fiamme e la gente che corre. Queste due cose — scena e mascherino — vengono stampate insieme. Così che, quando vediamo il risultato sullo schermo, è come se ci trovassimo su un elicottero o su un pallone. C'è una città intera, una fiammata, e la gente che corre.
Ora il problema successivo: come ottenere gli uccelli che volano verso il basso. Abbiamo affittato un'isola al largo e abbiamo messo la macchina da presa su un alto dirupo. Abbiamo attratto i gabbiani con dei pesci dietro la macchina da presa e quindi abbiamo gettato i pesci oltre il dirupo. Tutto questo, con la macchina da presa sempre puntata sulla spiaggia sottostante. Quando abbiamo guardato il film in proiezione, si vedeva: una parte del dirupo, marosi, spiaggia, e i gabbiani che vi si precipitano. A questo punto, due donne hanno preso questa pellicola fotogramma per fotogramma. In tutto erano solo tre metri, ma ci sono voluti tre mesi per trasferire, dipingendo, ogni uccello da solo su di uno sfondo neutro. Hanno disegnato anche la silhouette di ogni uccello. In questo modo gli uccelli sono stati stampati sulla scena mentre calavano in picchiata. Sullo schermo tutto questo dura dieci secondi, ma ci sono voluti tre mesi per farlo.

(Questo testo è apparso sul numero 10, giugno 1968, di **Take One**, e viene qui riprodotto, salvi i diritti dell'autore e dell'editore. Titolo originale: **It' a bird, it's a plane, it's... "The Birds"**. Traduzione di Adriano Aprà).

Filmografia di Alfred Hitchcock

a cura di Adriano Aprà

Questa filmografia si distingue dalle altre esistenti oltre che per l'ampiezza dei cast riportati (attori e personaggi interpretati, in particolare), per l'inclusione dei telefilm diretti da Hitchcock (talmente ignoti che abbiamo ritenuto opportuno aggiungere un breve riassunto della trama). Per la compilazione, ci siamo basati soprattutto sull' "Index to the work of Alfred Hitchcock" di Peter Noble, edito da The British Film Yearbook, maggio 1949, per i film fino a *Under Capricorn* compreso; per i film successivi, sui dati riportati nelle varie annate del "Monthly Film Bulletin"; per i telefilm su "Hitchcock's TV films" di Jack Edmund Nolan (in "Film Fan Monthly", giugno 1968, pag. 3-6) e su "The Cinema of Alfred Hitchcock" di Peter Bogdanovich, edito dal Museum of Modern Art Film Library, New York 1962. Tutti questi dati sono stati confrontati e integrati con altre fonti. Le principali abbreviazioni usate sono le seguenti: *r.*: regia; *s.*: soggetto; *sc.*: sceneggiatura; *adatt.*: adattamento; *dial.*: dialoghi; *f.*: fotografia; *ass. op.*: assistente operatore; *eff. sp.*: effetti speciali; *cons. col.*: consulente per il colore; *scg.*: scenografia; *pr. ds.*: production designer; *a.d.*: art director; *s.d.*: set decoration; *co.*: costumi; *m.*: musica; *fon.*: fonico; *mo.*: montaggio; *a.r.*: aiuto regista; *int.*: interpreti; *pr.*: produzione; *pr. ass.*: produttore associato; *d.p.*: direttore di produzione; *d.*: distribuzione; *du.*: durata.

Alfred Hitchcock è nato a Londra, il 13 agosto 1899, da un negoziante dell'Essex. Dopo un'educazione di tipo tradizionale in una scuola di gesuiti, il St. Ignatius College, a Londra, decise di studiare ingegneria. Il suo interesse per l'arte si manifestò più tardi, e studiò arte nelle scuole serali, prima di venire assunto in un'agenzia pubblicitaria. Lavorò in seguito nel reparto pubblicità della W.T. Henley's Telegraph Company, come disegnatore e impaginatore. Durante questo periodo si fece conoscere per le sue caricature pubblicate in "The Henley Telegraph". Ma il suo interesse principale era il cinema, e in quegli anni bazzicava Wardour Street nella speranza di trovare un impiego. Finalmente, nel 1920, grazie alla conoscenza occasionale di un artista di Wardour Street che aveva lavorato per Henley's, Hitchcock iniziò come disegnatore di didascalie, per finire come capo dell' "Art Title Department" di una compagnia americana, Famous Players-Lasky, che aveva fondato gli studî Islington dopo la prima guerra mondiale per realizzare una serie di produzioni "internazionali",

con attori hollywoodiani e inglesi diretti principalmente da registi americani. Nei due anni successivi al suo primo impiego, Hitchcock scrisse e disegnò i titoli di molte produzioni della Famous Players realizzate a Islington.

1921 *The Great Day* di Hugh Ford, *Call of Youth* di Hugh Ford, *Princess of New York* di Donald Crisp, *Bonnie Briar Bush* di Donald Crisp, *Tell Your Children* di Donald Crisp; 1922 *Three Live Ghosts* di George Fitzmaurice (interpretato da Edmund Goulding), *Spanish Jade* di John S. Robertson.

Quindi Hitchcock debutta nella regia con un film che non viene portato a termine per sopravvenute difficoltà finanziarie; sostituisce poi il regista di un altro film, ammalatosi.

1922 NUMBER THIRTEEN (lett.: "Numero tredici"); due bobine di un film non portato a termine; *r.*: A.H.; *f.*: Rosenthal; *int.*: Clare Greet, Ernest Thesiger; *studî*: Islington; *pr.*: A.H. per la Wardour & F.; *o.*: Gran Bretagna.

1922 *Always Tell Your Wife* ("Ditelo sempre a vostra moglie"). Essendo il regista originario caduto ammalato, il film viene terminato da A.H. e dal produttore Seymour Hicks.

Lavora quindi col produttore Michael Balcom come scenografo, aiuto regista e co-sceneggiatore.

1922 *Woman To Woman* ("Donna contro donna"); *r.*: Graham Cutts; *s.*: dal lavoro teatrale di Michael Morton; *sc.*: Graham Cutts e *A.H.*; *f.*: Claude L. McDonnell; *scg.*: *A.H.*; *mo.*: Alma Reville; *a.r.*: *A.H.*; *int.*: Betty Compson (*Daloryse*), Clive Brook (*Davis Compos e Davis Anson-Pond*), Josephine Earle, Marie Ault, M. Peter, Andrew McLaglen; *studi*: Islington; *pr.*: Michael Balcom per la Michael Balcom-Victor Saville-John Freedman; *o.*: Gran Bretagna: *l.*: 7 bobine; *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna), Gaumont (Francia), Selznick (U.S.A.).

1923 *The Prude's Fall* ("Il peccato della puritana"); *r.*: Graham Cutts; *sc., scg., mo., a.r.*: *A.H.*; *int.*: Betty Compson; *studî*: Islington; *pr.*: Michael Balcom per la Michael Balcom-Victor Saville-John Freedman; *o.*: Gran Bretagna; *d.*: Wardour & F. (G.B.)[1].

1923 *The White Shadow* ("L'ombra bianca"); *r.*: Graham Cutts; *s.* e *sc.*: *A.H.* e Michael Morton; *f.*: Claude L. McDonnell; *scg.* e *mo.*: *A.H.*; *int.*: Betty Compson, Clive Brook, Henry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hytton, A.B. Imeson; *studî*: Islington; *pr.*: Michael Balcom per la Michael Balcom-Victor Saville-John Freedman; *o.*: Gran Bretagna; *l.*: 6 bobine; *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna), Selznick (U.S.A.).

1924 *The Passionate Adventure* (lett.: "L'avventura appassionata"); *r.*: Graham Cutts; *s.* e *sc.*: *A.H.* e Michael Morton; *f.*: Claude L. McDonnell; *scg., mo., a.r.*: *A.H.*; *int.*: Alice Joyce, Clive Brook, Lillian Hall-Davies, Marjorie Daw, Victor McLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J.R. Tozer; *studî*: Islington; *pr.*: Michael Balcom per la Gainsborough Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *d.*: Gaumont (Gran Bretagna: 3 novembre 1924), Excella Film (Francia), Selznick (U.S.A.).

1925 *The Blackguard* (lett.: "Il furfante"); *r.*: Graham Cutts; *s.*: da un romanzo di Raymond Paton; *sc., scg., mo., a.r.*: *A.H.*; *int.*: Walter Rilla (*il furfante*), Jane Novak, Bernard Goetzke, Frank Stanmore; *studî*: U.F.A. a Neubabelsberg (Berlino): *pr.*: Michael Balcom e Erich Pommer per la Gainsborough-U.F.A.; *o.*: Gran Bretagna-Germania; *l.*: 6.016 piedi; *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna: 26 ottobre 1925).

Alfred Hitchcock realizza il suo primo film in una coproduzione di Michael Balcom con Erich Pommer.

1925 THE PLEASURE GARDEN (lett.: "Il giardino del piacere"); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Oliver Sandys; *sc.*: Eliot Stannard; *f.*: Gaetano Ventimiglia; *a.r.*: Alma Reville; *int.*: Virginia Valli (*Patsy Brand*), Carmelita Geraghty (*Jill Cheyne*), Miles Mander (*Levett*), John Stuart (*Hugh Fielding*), Nita Naldi (*la ragazza indigena*), Frederick Martini (*il padro-*

[1] Alcune filmografie datano questo film nel 1925, dopo *The Blackguard*.

ne di casa di Patsy), Florence Helminger (*sua moglie*), George Snell, C. Falkenburg; *studî*: Emelka (Monaco); *pr*.: Michael Balcom e Erich Pommer per la Gainsborough-Emelka; *o*.: Gran Bretagna-Germania; *l*.: 6.458 piedi (altre fonti: 7.549 piedi); *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 24 gennaio 1927), Aywon Independent (U.S.A.).

1926 THE MOUNTAIN EAGLE (lett.: "L'aquila della montagna"; tit. in U.S.A.: *Fear O'God*); *r*.: *A.H.*; *sc*.: Eliot Stannard; *f*.: Gaetano Ventimiglia; *int*.: Bernard Goetzke (*Pettigrew*), Nita Naldi (*Beatrice*), Malcolm Keen (*Fear O'God*), John Hamilton (*Edward Pettigrew*); *studî*: Emelka (Monaco); *esterni*: Tirolo (Austria); *pr*.: Michael Balcom per la Gainsborough-Emelka; *o*.: Gran Bretagna-Germania; *l*.: 6.000 piedi (altre fonti 7.503 piedi); *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 23 maggio 1927), Artlee Independent Distribution (U.S.A.). Di questo film non risulta esistere copia in nessuna cineteca.

1926 THE LODGER (sottotitolo: *A story of the London fog*; "Il pensionante"; in Francia: *Les cheveux d'or*); *r*.: *A.H.*; *s*.: dal romanzo di Marie Adelaide Belloc-Lowndes; *sc*.: *A.H.*, Eliot Stannard; *f*.: Gaetano Ventimiglia, Hal Young; *scg*.: C. Wilfred Arnold, Bertram Evans; *mo*.: Ivor Montagu; *a.r*.: Alma Reville; *titoli*: Ivor Montagu; *int*.: Ivor Novello (*Jonathan Drew*), June (*Daisy Bunting*), Marie Ault (*Mrs. Bunting*), Arthur Chesney (*Mr. Bunting*), Malcolm Keen (*Joe Betts, il poliziotto fidanzato di Daisy*); *studî*: Islington; *pr*.: Michael Balcom per la Gainsborough; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 6 bobine = 7.685 piedi (altre fonti: 7.500 piedi); *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 14 febbraio 1927).

1927 DOWNHILL (tr. lett.: "Il declino"; tit. in USA: *When boys leave home*); *r*.: *A.H.*. *s*.: da un lavoro teatrale di Ivor Novello e Constance Collier (=David Lestrange); *sc*.: Eliot Stannard; *f*.: Claude L. McDonnell; *mo*.: Ivor Montagu; *int*.: Ivor Novello (*Roddy Berwick*), Ben Webster (*dr. Dowson*), Robin Irvine (*Tim Wakely*), Sybil Rhoda (*Sybil Wakely*), Lillian Braithwaite (*lady Berwick*), Hannah Jones (*la sarta*), Violet Farebrother (*la poetessa*), Isabel Jeans (*Julia*), Norman McKinnel (*sir Thomas Berwick*), Jerrold Robertshaw (*rev. Henry Wakely*), Annette Benson (*Mabel*), Ian Hunter (*Archie*), Barbara Gott (*Mme. Michel*), Alf Goddard (*lo svedese*), J. Nelson (*Hibbert*); *studî*: Islington; *pr*.: Michael Balcom per la Gainsborough; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 6.500 piedi (altra fonte: 7.853 piedi); *d*.: Wardour & F (Gran Bretagna: 24 ottobre 1927), World Wide Distribution (U.S.A.).

1927 EASY VIRTUE ("Virtù facile"); *r*.: *A.H*. *s*.: dal lavoro teatrale di Noël Coward; *sc*.: Eliot Stannard; *f*.: Claude L. McDonnell; *mo*.: Ivor Montagu; *int*.: Isabel Jeans (*Laurita Filton*), Franklin Dyall (*suo marito*), Eric Bransby Williams (*l'artista*), Ian Hunter (*l'avvocato*), Robin Irvine (*John Whittaker*), Violet Farebrother (*sua madre*), Frank Elliot (*suo padre*), Dacia Deane (*la sorella maggiore*), Dorothy Boyd (*la sorella minore*), Enid Stamp-Taylor (*Sarah*); *studî*: Islington; *pr*.: Michael Balcom per la Gainsborough; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 6.500 piedi (altra fonte: 7.300 piedi); *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 5 marzo 1928), World Wide Distribution (U.S.A.).

Hitchcock passa alla British International Pictures.

1927 THE RING (*Vinci per me!*; tit in Francia: *La masque de cuir* o *La piste* o *L'arène*); *r*.: *A.H.*; *sc*.: *A.H*. e Alma Reville; *f*.: Jack Cox; *a.r*.: Frank Mills; *int*.: Carl Brisson (*Jack Sander detto "One Round"*), Lillian Hall-Davies (*Nelly*), Ian Hunter (*Bob Corby*), Forrester Harvey (*Harry*), Harry Terry (*l'imbonitore*), Billy Wells (*un pugile*), Gordon Harker (*l'allenatore*); *studî*: Elstree: *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 8.400 piedi; *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 14 gennaio 1928), Pathé Consortium Cinéma (Francia).

1928 THE FARMER'S WIFE (tit. in Francia: *Laquelle des trois?*); *r*.: *A.H.*; *s*.: dal lavoro teatrale di Eden Philpotts; *sc*.: *A.H.*; *f*.: Jack Cox; *mo*.: Alfred Booth; *a.r*.: Frank Mills; *int*.: Lillian Hall-Davies (*Aramintha Dench*), Jameson Thomas (*Samuel Sweetland*), Maud Gill (*Thirza Tapper*), Gordon Harker (*Churdles Ash*), Louise Pounds (*vedova Windeat*), Olga Slade (*Mary Hearn*), Antonia Brough (*Mary Bassett*); *studî*: Elstree; *esterni*: Galles; *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *du*.: 67' (8.775 piedi); *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 8 marzo 1928), Pathé Consortium Cinéma (Francia).

1928 CHAMPAGNE (*Tabarin di lusso*; tit. in Francia: *A l'Américaine*; del film fu realizzata in Germania, l'anno seguente, una versione tedesca, in coproduzione con la Sascha Film, *r*.: Gaza von Bolvary); *r*.: *A.H.*; *sc*.: Eliot Stannard; *f*.: Jack Cox; *int*.: Betty Balfour (*Betty*), Gordon Harker (*suo padre*), Ferdinand Von Alten (*il viaggiatore*), Jean Bradin (*il giovane*), Jack Trevor, Marcel Vibert; *studî*: Elstree; *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 8.000 piedi; *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 9 agosto 1928).

1929 *Harmony Heaven* (lett.: "Cielo d'armonia"); *r*.: *A.H.*; *s*.: dal romanzo di Sir T.H. Hall Caine; *sc*.: Eliot Stannard; *f*.: Jack Cox; *a.r*.: Frank Mills; *int*.: Carl Brisson (*Pete*), Malcolm Keen (*Philip*), Anny Ondra (*Kate*), Randle Ayrton (*suo padre*), Clare Greet; *studî*: Elstree; *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 8.163 piedi; *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: gennaio 1930), UFA Eastern Division (U.S.A.).

1929 THE MANXMAN((*L'isola del peccato*); *r*.: *A.H.*; *s*.: dal romanzo di Sir T.H. Hall Caine; *sc*.: Eliot Stannard; *f*.: Jack Cox; *a.r*.: Frank Mills; *int*.: Carl Brisson (*Pete*), Malcolm Kenn (*Philip*), Anny Ondra (*Kate*), Randle Ayrton (*suo padre*), Clare Greet; *studî*: Elstree; *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 8.163 piedi; *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: gennaio 1930). UFA Eastern Division (U.S.A.).

Hitchcock realizza il suo primo film sonoro.

1929 BLACKMAIL (in Francia: *Chantage*); *r*.: *A.H.*; *s*.: dal lavoro teatrale di Charles Bennett; *sc*.: *A.H.*, Benn W. Levy, Charles Bennett; *dialoghi* (post-sincronizzati): Benn W. Levy, R.E. Jeffrey; *f*.: Jack Cox; *scg*.: Wilfred C. Arnold e Norman Arnold; *m*.: Campbell/Connely, integrata e arrangiata da Hubert Bath e Henry Stafford. eseguita dalla British Simphony Orchestra diretta da John Reynders; *mo*.: Emile de Ruelle; *int*.: Anny Ondra (*Alice White*)[1], Sara Allgood (*Mrs. White*), John Longden (*Frank Webber, il detective*), Charles Paton (*Mr. White*), Donald Calthrop (*Tracy*), Cyril Ritchard (*il pittore*), Harvey Braban (*l'ispettore capo*), Hannah Jones (*la portiera*) Phyllis Monkman (*la donna a ore*); *studî*: Elstree; *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *l*.: 7.136 piedie; *du*.: 90'; *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna), Sono Art World Wide Pictures (U.S.A.).

1929 *Anny la Simulatrice*; *r*. e *sc*.: *A.H.*; *int*.: Alfred Hitchcock (*se stesso*), Anny Ondra (*se stessa*). Si tratta in realtà di un piano fisso di quasi un minuto, senza titolo, in cui il regista di *Blackmail* e la sua interprete principale si fronteggiano, dicendosi battute molto poco inglesi.

1930 *Elstree Calling* (lett.: "Elstree che chiama"; tit. in Francia: *Premier Musical Anglais*); *r*.: *A.H.*, André Charlot, Jack Hulbert, Paul Murray; *supervisione*: Adrian Brunel; *sc*.: Val Valentine; *f*.: Claude Friese-Greene; *m*.: Reg. Casson, Vivian Ellis, Chic Endor; *canzoni*: Ivor Novello, Jack Strachey Parsons, Douglas Furber, Rowland Leish; *dir. mus*.: Teddy Brown, Sydney Baynes, John Reynders; *mo*.: A.C. Hammond (*superv*.: Emile de Ruelle); *fon*.: Alex Murray; *int*.: Anna May Wong, Donald Calthrop, Gordon Harker, Jameson Thomas, Tommy Handley, John Longden Jack Hulbert, Cicely Cortneidge, Hannah Jones; *pr*.: British International Pictures; *d.pr*.: J. Sloan; *d*.: 29 settembre 1930.
Di questo film ,la cui caratteristica saliente è quella denunciata dal titolo francese, *A.H*. girò, per puro spirito d'amicizia e senza percepire alcun compenso, un paio d'episodi non musicali interpretati da Gordon Harker, fra cui uno intitolato *Thriller*. Il *musical* conteneva tra l'altro un classico *burlesque*, interpretato da May Wong e da Calthrop, che parodiava il film *La bisbetica domata* (The thaming of the shrew, 1929), di Sam Taylor, con Douglas Fairbanks e Mary Pickford, apparso l'anno precedente.

1930 JUNO AND THE PAYCOCK ("Giunone e il Pavone"); *r*.: *A.H.*; *s*.: dal lavoro teatrale di Sean O'Casey; *sc*.: *A.H*. e Alma Reville; *f*.: Jack Cox; *scg*.: Norman Arnold; *mo*.: Emile de Ruelle; *int*.: Sara Allgood (*Juno Boyle*), Edward Chapman (*cap. Boyle, detto "il Pavone"*), Sidney Morgan (*Joxer*), Marie O' Neill (*Mrs. Madigan*), John Laurie, Dennis Wyndham, John Longden, Kathleen O'Regan, Dave Morris, Fred Schwartz; *studî*: Elstree; *pr*.: John Maxwell per la British International Pictures; *o*.: Gran Bretagna; *du*.: 85' (*l*. 8.751 piedi); *d*.: Wardour & F. (Gran Bretagna: 22 settembre 1930), Harold Auten (U.S.A.).

[1] Anny Ondra, tedesca, è doppiata in "play-back" da Joan Barry. Il film, girato dapprima in versione muta, è stato quasi interamente rigirato col suono; per la occasione è stato reclutato come "director of elocution" R.E. Jeffrey.

1930 MURDER! ("Omicidio!"); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal lavoro teatrale di Clemence Dane (=Winifred Ashton) e Helen Simpson "Enter Sir John", a sua volta tratto dall'omonimo racconto di C. Dane; *sc.*: Alma Reville; *adatt.*: *A.H.* e Walter Mycroft; *f.*: Jack Cox; *scg.*: John Mead; *fon.*: Cecil B. Thornton; *mo.*: René Harrison (*supervisione*: Emile de Ruelle); *a.r.*: Frank Mills; *int.*: Herbert Marshall (*Sir John Menier*), Norah Baring (*Diana Baring*), Phyllis Konstam (*Dulcie Markham*), Edward Chapman (*Ted Markham*), Miles Mander (*Gordon Druce*), Esme Percy (*Handel Fane*), Donald Calthrop (*Jon Stewart*), Amy Brandon Thomas (*avvocato difensore*), Joyson Powell (*giudice*), Esme V. Chaplin (*pubblico ministero*), Marie Wrigth (*Miss Mitcham*), Hannah Jones (*Mrs. Didsone*), S.J. Warmington (*Bennett*), R.E. Jeffrey (*giurato*), Alan Stainer, Kenneth Kove, Guy Pelham Bolton, Violet Farebrother, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Wills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson (*altri giurati*); *studì*: Elstree; *pr.*: John Maxwell per la British International Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 92'; *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna, 27 marzo 1931).

Di questo fim, lo stesso *A.H.* realizzò una versione tedesca:

1930 MARY ovvero SIR JOHN GREIFT EIN; *r.*: *A.H.*; Jack Cox; *int.*: Alfred Abel, Olga Tschekova, Paul Graetz, Lotte Stein, E. Arendt, Louis Ralph, Jack Mylong-Münz, Hermine Sterler, Fritz Alberti, Hertha von Walter, Else Schünzel, Julius Brndt, Rudolph Meinhardt jr., Fritz Grossmann, Lucie Euler, Harry Hardt, H. Gotho, Eugen Burg; *studî*: Elstree; *pr.*: Sud Film A.G.; *o.*: Germania-Gran Bretagna.

1931 THE SKIN GAME (tit. in Italia: *Fiamma d'amore*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal lavoro teatrale di John Galsworthy; *sc.*: *A.H.* e Alma Reville; *f.*: Jack Cox (*ass.*: Charles Martin); *fon.*: Alex Murray; *mo.*: René Harrison e A. Gobbett; *a.r.*: Frank Mills; *int.*: Edmund Gwenn (*Mr. Hornblower*), Jill Esmond (*Jill*), John Longden (*Charles*), C.V. France (*Mr. Hillcrest*), Helen Haye (*signora Hillcrest*), Phyllis Konstam (*Chloe*), Frank Lawton (*Rolfe*), Herbert Ross (*Mr. Jackman*), Dora Gregory (*Mrs. Jackman*), Edward Chapman (*Dawker*), R.E. Jeffrey (*primo straniero*), George Blanchof (*secondo straniero*), Ronald Frankau (*banditore*); *studî*: Elstree; *pr.*: John Maxwell per la British International Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 85' (*l.*: 7.933 piedi); *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna: 19 ottobre 1931), British International Pictures (U.S.A.).

1932 RICH AND STRANGE (lett.: " Ricco e strano"; tit. in U.S.A.: *East of Shanghai*); *r.*: *A.H.*; *s.*: Dale Collins; *sc.*: Alma Reville e Val Valentine; *adatt.*: *A.H.*; *f.*: Jack Cox e Charles Martin; *scg.*: C. Wilfred Arnold; *m.*: Hal Dolphe, diretta da John Reynders; *fon.*: Alex Murray; *mo.*: Winifred Cooper e René Harrison; *int.*: Henry Kendall (*Fred Hill*), Joan Barry[1] (*Emily Hill*), Betty Amann (*la principessa*), Percy Marmont (*Gordon*), Elsie Randolph (*la zitella*); *studî*: Elstree; *esterni*: Marsiglia, Porto Said, Colombo, Suez; *pr.*: John Maxwell per la British International Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 83' (*l.*: 8.300 piedi); *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna: 13 giugno 1932), Powers Pictures (U.S.A.).

1932 NUMBER SEVENTEEN (lett.: "Numero diciassette"); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal lavoro teatrale e dal romanzo di Jefferson Farjeon; *sc.*: *A.H.*; *f.*: Jack Cox; *m.*: A. Hallis; *fon.*: A.D. Valentine; *scg.*: Wilfred Arnold; *mo.*: A.C. Hammond; *int.*: Léon M. Lion (*Ben*), Anne Grey (*la ragazza*), John Stuart (*l'investigatore*), Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh, Henry Caine; *studî*: Elstree; *pr.*: John Maxwell per la British International Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 70' circa; *l.*: 5.766 piedi; *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna: 7 novembre 1932).

1932 *Lord Camber's Ladies* ("Le signore di lord Camber"); *r.*: Benn W. Levy[2]; *sc.*: dal lavoro teatrale "The Case of Lady Camber" di Horace Annesley Vachell; *sc.*: Benn W. Levy; *int.*: Gertrude Lawrence (*lady Camber*), Sir Gerald du Maurier (*lord Camber*), Benita Hume, Nigel Bruce; *pr.*: *A.H.* per la British International Pictures; *studî*: Elstree; *o.*: Gran Bretagna; *d.*: Wardour & F. (Gran Bretagna: gennaio 1933).

Hitchcock passa alla Gaumont British.

1933 WALTZES FROM VIENNA (tit. in Italia: *Vienna di Strauss*; tit. in U.S.A.: *Strauss' great waltz*); *r.*: *A.H.*.; *s.*: dall'omonima commedia di Guy Reginald Bolton; *sc.*: Alma Reville e Guy Bolton; *scg.*: Alfred Junge e Peter Proud; *m.*: Johann Strauss, padre e figlio; *int.*: Jessie Matthews

[1] Si tratta della stessa attrice che « doppiò » Anny Ondra in *Blackmail*.
[2] Sceneggiatore di *Blackmail*.

(*Rasi*), Esmond Knight (*Schani Strauss*), Frank Vosper (*il principe*), Fay Compton (*la contessa*), Edmund Gwenn (*Johann Strauss padre*), Robert Hale (*Ebezeder*), Hindle Edgar (*Leopold*), Marcus Barron (*Drexler*), Charles Heslop (*il valletto*), Sybil Grove (*Mme Fouchet*), Bill Shine jr. (*Case*), Bertram Dench (*macchinista*), B.M. Lewis (*Domeyer*), Cyril Smith (*segretario*), Betty Huntley Wright (*cameriera*), Berinoff e Charlot; *studî*: Lime Grove; *pr.*: Tom Arnold per la Gaumont British[1]; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 80' (*l.*: 7.300 piedi); *d.*: G.D.F. (Gran Bretagna: 30 aprile 1934), Tom Arnold (U.S.A.).

1934 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (lett.: "L'uomo che sapeva troppo"; tit. in Francia: *L'homme qui en savait trop*); *r.*: *A.H.*; *s.*: Charles Bennett e D.B. Wyndham Lewis; *sc.*: A.R. Rawlinson, Edwin Greenwood; *dial. add.*: Emlyn Williams; *f.*: Curt Courant; *scg.*: Alfred Junge e Peter Proud; *m.*: Arthur Benjamin, *diretta* da Louis Levy; *mo.*: H. St. C. Stewart; *int.*: Leslie Banks (*Bob Lawrence*), Edna Best (*Jill Lawrence*), Peter Lorre (*Abbott*), Frank Vosper (*Ramon Levine*), Hugh Wakefield (*Clive*), Nova Pilbeam (*Betty Lawrence*), Pierre Fresnay (*Louis Bernard*), Cicely Oats (*Nurse Agnes*), D.A. Clarke-Smith (*Binstead*), George Curzon (*Gibson*); *studì*: Lime Grove; *pr.*: Michael Balcom e Ivor Montagu per la Gaumont British Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 84'; *d.*: G.F.D. (Gran Bretagna: 14 febbraio 1935), Gaumont British P. (Francia e U.S.A.).

1935 THE THIRTY-NINE STEPS (tit. in Italia: *Il club dei trentanove*; tit. in Francia: *Le trente-neuf marches*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di John Buchan; *sc.*: Charles Bennett, Alma Reville; *dial. add.*: Ian Hay; *f.*: Bernard Knowles; *scg.*: Otto Werndorff e Albert Jullion; *co.*: J. Strassner; *m.*: Louis Levy; *fon.*: Albert Birch; *mo.*: Derek N. Twist; *int.*: Madeleine Carroll (*Pamela*), Robert Donat (*Richard Hannay*), Lucy Mannheim (*Miss Smith/Annabella*), Godfrey Tearle (*prof. Jordan*), John Laurie (*il fattore*), Peggy Ashcroft (*sua moglie*), Helen Haye (*signora Jordan*), Frank Cellier (*lo sceriffo*), Wylie Watson (*Mr. Memory*), Peggy Simpson (*cameriera*), Gus McNaughton (*primo commesso viaggiatore*), Jerry Verno (*secondo commesso viaggiatore*); *studî*: Lime Grove; *pr.*: Michael Balcom e Ivor Montagu per la Gaumont British; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 81' (*l.*: 7.821 piedi); *d.*: G.F.D. (Gran Bretagna: 18 novembre 1935), G.E.C.E. (Francia).

L'edizione italiana del film, fatta in periodo fascista, è modificata completamente nei dialoghi. Perché non si potesse intuire che il paese nemico era rappresentato dalla Germania, tutta la vicenda è stata trasportata negli USA. Così vediamo Londra e la Scozia, e sentiamo dire che ci troviamo nell'Oregon.

1936 THE SECRET AGENT (*Amore e mistero o L'agente segreto*; in Francia: *Quatre de l'espionnage*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal lavoro teatrale di Campbell Dixon tratto dal romanzo di Somerset Maugham "Ashenden"; *sc.*: Charles Bennett; *adatt.*: Alma Reville; *dial.*: Jan Hay e Jesse Lasky jr.; *f.*: Bernard Knowles; *scg.*: Otto Werndorff, Albert Jullion; *co.*: J. Strassner; *m.*: Louis Levy; *fon.*: Philip Dorté; *mo.*: Charles Frend; *int.*: Madeleine Carroll (*Elsa Carrington*), John Gielgud (*Richard Ashenden*), Peter Lorre (*il generale*), Robert Young (*Robert Marvin*), Percy Marmont (*Caypor*), Florence Kahn (*Mrs. Caypor*), Lilli Palmer (*Lilli*), Charles Carson (*"R"*), Michael Redgrave; *studî*: Lime Grove; *pr.*: Michael Balcom e Ivor Montagu per la Gaumont British; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 83' (*l.*: 7.816 piedi); *d.*: G.F.D. (Gran Bretagna: 14 maggio 1936), Gaumont British (U.S.A.).

1936 SABOTAGE (lett.: "Sabotaggio"; tit. in Francia: *Agent secret*; in U.S.A.: *A woman alone*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Joseph Conrad "The Secret Agent"; *sc.*: Charles Bennett; *adat.*: Alma Reville; *dl. add.*: Ian Hay, Helen Simpson e E.V.H. Emmett; *f.*: Bernard Knowles; *scg.*: Otto Werndorff e Albert Jullion; *co.*: J. Strassner; *m.*: Louis Levy; *fon.*: A. Cameron; *mo.*: Charles Frend; *sequenza animata*: da "Who killed cock Robin" Silly Simphony di Walt Disney con la relativa musica; *int.*: Sylvia Sidney (*Sylvia Verloc*), Oskar Homolka (*Verloc*), Desmond Tester (*Steve, fratello di Sylvia*) John Loder (*Ted, investigatore*), Joyce Barbour (*Renée*), Matthew Boulton (*il commissario*), S.J. Warmington (*Hollingshead*), William Dewhurst (*il professore*), Peter Bull (*Michaelis*), Torin Thatcher (*Yunct*), Austin Trevor (*Vladimir*), Clare Greet, Sam Wilkinson, Sara Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan, Arnold Bell, Albert Chevalier, Aubrey Mather, Charles Hawtrey, Frederick Piper, Hal Gordon; *pr.*: Michael Balcom e Ivor Montagu per la Shepherd - Gaumont British Pictures; *studì*: Lime Grove; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 76' (*l.*: 6.917 piedi); *d.*: G.F.D. (Gran Bretagna; 6 febbraio 1937), Gaumont British (U.S.A.).

[1] La filmografia di Peter Noble non indica come casa produttrice la Gaumont Pictures.

1937 YOUNG AND INNOCENT (lett.: "Giovane e innocente"; tit.: in U.S.A.: *A girl was young*); *r.*: *A.H.*: *s.*: dal romanzo di Josephine Tey (=Elizabeth MacKintosh) "A shilling for candles"; *adatt.*: Charles Bennett; *sc.*: Alma Reville, Edwin Greenwood, Anthony Armstrong; *dial.*: Gerald Savory; *f.*: Bernard Knowles; *scg.*: Alfred Junge; *m.*: Louis Levy; *mo.*: Charles Frend; *int.*: Derrick de Marney (*Robert Tisdall*), Nova Pilbeam (*Erica*), Percy Marmont (*col. Burgoyne*), Edward Rigby (*Old Will*), Mary Clare (*la zia di Erica*), John Longden (*Kent*), George Curzon (*Guy*), Basil Radford (*zio Basil*), Pamela Carme (*Christine Clay*), George Merritt (*Miller*) J.H. Roberts (*procuratore*), Jerry Verno (*camionista*), H.F. Maltby (*sergente*), John Miller (*commissario*), Torin Thatcher (*padrone del dormitorio pubblico*), Peggy Simpson (*Alice*), Anna Konstam (*Elsie*), Beatrice Varley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humberstone Wright, Gerry Fitzgerald, Syd Crossley, Bill Shine, Philip Ray; *studî*: Lime Grove e Pinewood; *pr.*: Edward Black per la Gainsborough-Gaumont British; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 80'; *d.*: G.F.D. (Gran Bretagna: 5 febbraio 1938), Gaumont British P. (U.S.A.).

1938 THE LADY VANISHES (lett.: "La signora scompare"; tit. in Francia: *Une femme disparaît*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Ethel Lina White "The Wheel Spins"; *sc.*: Sidney Gilliat e Frank Launder; *adatt.*: Alma Reville; *f.*: Jack Cox; *scg.*: Alec Vetchinsky, Maurice Carter e Albert Jullion; *m.*: Louis Levy; *fon.*: Sidney Wiles; *mo.*: Alfred Roome e R.E. Dearing; *int.*: Margaret Lockwood (*Iris Henderson*), Michael Redgrave (*Gilbert*), Paul Lukas (*dr. Hartz*), Dame May Whitty (*Miss Froy*), Googie Withers (*Blanche*), Cecil Parker (*Mr. Todhunter*), Linden Travers (*signora Todhunter*), Mary Clare (*la baronessa*), Naunton Wayne (*Caldicott*), Basil Radford (*Charters*), Emile Boreo (*gestore dell'albergo*), Selma Vaz Dias (*signora Doppo*), Philippe Leaver (*signor Doppo*), Sally Stewart (*Julie*), Catherine Lacey (*la suora*), Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine; *studî*: Lime Grome; *pr.*: Edward Black per la Gainsborough Pictures; *o.*: Gran Bretagna; *l.*: 8.650 piedi; *du.*: 97'; *d.*: M.G.M. (Gran Bretagna: 5 ottobre 1938, e U.S.A.).

1939 JAMAICA INN (tit. in Italia: *La taverna della Giamaica*; tit. in Francia: *La taverne de la Jamaïque*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Daphne du Maurier; *sc.*: Sidney Gilliat e Joan Harrison; *dial.*: Sidney Gilliat e J.B. Priestley; *adatt.*: Alma Reville; *f.*: Harry Stradling e Bernard Knowles; *eff. spec.*: Harry Watt; *scg.*: Tom N. Morahan; *co.*: Molly McArthur; *m.*: Eric Fenby, *diretta* da Frederic Lewis; *fon.*: Jack Rogerson; *mo.*: Robert Hamer; *int.*: Charles Laughton (*sir Humphrey Pengallan*), Maureen O'Hara (*Mary Yellen*), Robert Newton (*Jem*), Emlyn Williams (*Harry Pedlar*), Leslie Banks (*Joss*), Horace Hodges (*Butler*), Hay Petrie (*groom*), Frederick Piper (*agente*), Mary Ney (*Patience*), Wylie Watson (*Salvation Watkins*), Morland Graham (*Sea-Lawyer Sidney*), Edwin Greenwood (*Dandy*), Mervyn Johns (*Thomas*), Stephen Haggard (*il ragazzo*), Herbert Lomas, Clare Greet e William Devlin (*proprietari*), Basil Radford, Jeanne de Casalis Mabel Terry Lewis, George Curzon, A. Bromley Davenport; *studî*: Elstree; *pr.*: Erich Pommer e Charles Laughton per la Mayflower Productions; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 98' (*l.*: 9.540 piedi); *d.*: Associated British (20 maggio 1939.

Hitchcock si trasferisce in U.S.A. nell'estate del 1939.

1940 REBECCA (*Rebecca, la prima moglie*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo omonimo di Daphne du Maurier; *sc.*: Robert E. Sheerwood e Joan Harrison; *adatt.*: Philip MacDonald e Michael Hogan; *f.*: George Barnes; *scg.*: Lyle Wheeler; *m.*: Franz Waxman; *mo.*: Hal C. Kern[1]; *int.*: Laurence Olivier (*Maxim de Winter*), Joan Fontaine (*lady de Winter*), George Sanders (*Jack Favell*), Judith Anderson (*signora Danvers*), Nigel Bruce (*maggiore Giles Lacey*), C. Aubry Smith (*col. Julyan*), Reginald Denny (*Frank Crowley*), Gladys Cooper (*Beatrice Lacey*), Philip Winter (*Robert*), Edward Fielding (*Frith*), Florence Bates (*Mrs. Van Hopper*), Leo G. Carroll (*Dr. Baker*), Forrester Harvey (*Chalcroft*), Lumsden Hare (*Tabbs*), Leonard Carey (*Ben*), Melville Cooper (*Coroner*), Edith Sharpe; *studî*: Selznick International; *pr.*: David O. Selznick per la Selznick International; *o.*: U.S.A.; *du.*: 130'; *d.*: United Artists (12 aprile 1940).

1940 FOREIGN CORRESPONDENT (*Il prigioniero di Amsterdam*; tit. in Francia: *Correspondant 17* ovvero *Cet homme est un espion*); *r.*: *A.H.*; *sc.*: Charles Bennett e Joan Harrison; *dial.*: James Hilton e Robert Benchley; *f.*: Rudolph Maté[2]; *eff. spec.*: Lee Zavitz; *scg.*: William Cameron

[1] *Effetti speciali*: Jack Cosgrove.
[2] *Riprese in Europa*: Osmond Borradaile.

Menzies (*production designer*) e Alexander Golitzen (*a.d.*); *m.*: Alfred
Newman; *fon.*: Frank Maher; *mo.*: Otho Lovering (*editorial supervisor*)
e Dorothy Spencer; *a.r.*: Edouard Bernoudy; *int.*: Joel McCrea (*Johnny
Jones, alias Huntley Haverstock*), Laraine Day (*Carol Fisher*), Herbrt Mar-
shall (*Stephen Fisher*), George Sanders (*Herbert Ffolliot*), Albert Basser-
man (*Van Meer*), Robert Benchley (*Stebbins*), Eduardo Ciannelli (*Krug*),
Edmund Gwenn (*Rowley*), Harry Davenport (*Mr. Powers*), Martin Ko-
sleck (*vagabondo*), Eddie Conrad (*diplomatico della Latviana*), Gertrude
W. Hoffman (*Mrs. Benson*), Jane Novak (*Miss. Benson*), Crauford Kent
(*l'uomo che annuncia il brindisi*), Joan Brodel-Leslie (*suora*), Louis Borell
(*cap. Lamson*), Eily Malyon (*english cashier*), E.E. Clive (*Mr. Naismith*),
Ken Christy; *studî*: United Artists; *pr.*: Walter Wanger per la United Ar-
tists; *o.*: U.S.A.; *du.*: 120'; *d.*: United Artists (16 agosto 1940).

1941 MR. AND MRS. SMITH (*Il signore e la signora Smith*; in Francia:
Joies matrimoniales); *r.*: A.H.; *s.*, *sc.*: Norman Krasna; *f.*: Harry Stradl-
ing; *eff. sp.*: Vernon L. Walker; *scg.*: Van Nest Polglase, L.P. Williams;
m.: Roy Webb; *mo.*: William Hamilton; *int.*: Carole Lombard (*Ann Draush-
eimer Smith*), Robert Montgomery (*David Smith*), Gene Raymond (*Jeff
Custer*), Jack Carson (*Chuck Benson*), Philip Merivale (*Custer*), Lucile Wat-
son (*signora Custer*), William Tracy (*Sammy*), Charles Halton (*Mr. Deever*),
Esther Dale (*Mrs. Drausheimer*), Emma Dunn (*Martha*), Betty Compson
(*Gertie*), Patricia Farr (*Gloria*), William Edmunds (*proprietario del Lucy*),
Adela Pearce (*Lily*), Murray Alper, D. Johnson, James Flavin, Sam Harris:
studî: R.K.O.; *pr.*: Harry E. Edington per la R.K.O.; *o.*: U.S.A.; *du.*: 95';
d.: R.K.O. (31 gennaio 1941).

1941 SUSPICION (*Il sospetto*; tit. in Francia *Soupçons*); *r.*: A.H.;
s.: dal romanzo di Francis Iles (=Anthony Berkeley) "Before the fact";
sc.: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville; *f.*: Harry Strad-
ling; *eff. spec.*: Vernon L. Walker; *scg.*: Van Nest Polglase (*a.d.*) Darrell
Silvera (*s.d.*); *co.*: Edward Stevenson; *m.*: Franz Waxman; *fon.*: John E.
Tribby; *mo.*: William Hamilton; *a.r.*: Dewey Starkey; *int.*: Cary Grant
(*'Johnnie' Aysgarth*), Joan Fontaine (*Lina McLaidlaw*), sir Cedric Hard-
wicke (*gen. McLaidlaw*), Nigel Bruce (*Beaky*), Dame May Whitty (*signo-
ra McLaidlaw*), Isabel Jeans (*signora Newsham*), Heather Angel (*Ethel*),
Auriol Lee (*Isobel Sedbusk*), Reginald Sheffield (*Reggie Wetherby*), Leo
G. Carroll (*cap. Melbeck*); *studî*: R.K.O.; *pr.*: R.K.O.; *o.*: U.S.A.; *du.*: 99';
d.: R.K.O. (14 novembre 1941).

1942 SABOTEUR (tit. in Italia: *Sabotatori* o *Danger*; tit. in Francia:
Cinquième colonne); *r.*, *s.*: *A.H.*; *sc.*: Peter Viertel, Joan Harrison e Do-
rothy Parker; *f.*: Joseph Valentine; *scg.*: Jack Otterson; *m.*: Charles Pre-
vin e Frank Skinner; *fon.*: Bernard Brown; *mo.*: Otto Ludwig; *int.*: Ro-
bert Cummings (*Barry Kane*), Priscilla Lane (*'Pat' Martin*), Otto Kruger
(*Charles Tobin*), Alan Baxter (*Freeman*), Alma Kruger (*signora Van Sut-
ton*), Norman Lloyd (*Fry*), Vaughan Glazer (*Mr. Miller*), Dorothy Peterson
(*Mrs. Mason*), Ian Wolfe (*Robert*), Anita Bolster (*Lorelei*), Jeanne e Lynn
Romer (*le sorelle siamesi*), Anita De Deaux (*la donna grassa*), Pedro de
Cordoba (*Bones*), Kathryn Adams (*la giovane madre*), Murray Alper (*il ca-
mionista*), Frances Carson (*the society woman*), Billy Curtis (*il nano*), Oli-
ver Blake; *studî*: Universal; *pr.*: Frank Lloyd e Jack H. Skirball per la
Universal; *o.*: U.S.A.; *du.*: 109' *d.*: Universal (24 aprile 1942).

1943 SHADOW OF A DOUBT (tit. in Italia: *L'ombra del dubbio*; tit. in
Francia: *L'ombre d'un doute*); *r.*: *A.H.*; *s.*: Gordon McDonell; *sc.*: Thorn-
ton Wilder, Alma Reville e Sally Benson; *f.*: Joseph Valentine; *scg.*: John
B. Goodwin, Robert Boyle (*a.d.*), R.A. Gausman (*s.d.*); *co.*: Adrian, Vera
West; *m.*: Dimitri Tiomkin, *diretta* da Charles Previn; *fon.*: Bernard
Brown; *mo.*: Bill Carruth; *a.r.*: William Tummel; *int.*: Joseph Cotten
(*Charlie Oakley, lo zio*), Theresa Wright (*Charlie, sua nipote*), Macdonald
Carey (*Jack Graham*), Patricia Collinge (*Emma Newton*), Henry Travers
(*Joseph Newton*), Hume Cronyn (*Herbie Hawkins*), Wallace Ford (*Fred
Saunders*), Janet Shaw (*Louise*), Estelle Jewell (*Catherine*), Eily Malyon,
Ethel Griffies, Clarence Muse (*inserviente del vagone letto*), Frances Car-
son, Charles Bates (*Ann Newton*), Edna May Wonacott, Irving Bacon (*ca-
postazione*); *studî*: Universal (*esterni*; Santa Rosa); *pr.*: Jack H. Skirball
per la Universal; *o.*: U.S.A.; *du.*: 108' (*l.*: 9.715 piedi); *d.*: Universal (15 gen-
naio 1943).

1943 LIFEBOAT (*I prigionieri dell'oceano*); *r.*: *A.H.*; *s.*: John
Steinbeck; *sc.*: Jo Swerling; *f.*: Glen MacWilliams; *eff. spec.*: Fred Ser-
sen; *scg.*: James Basevi e Maurice Ransford; *co.*: René Hubert; *m.*: Hugo
Friedhofer, *diretta da* Emil Newman; *fon.*: Bernard Freericks, Roger
Heman; *mo.*: Dorothy Spencer; *int.*: Tallulah Bankhead (*'Connie' Porter*),

William Bendix (*Gus Smith*), Walter Slezak (*Willy*), Mary Anderson (*Alice Mackenzie*), John Hodjak (*John Kovac*), Henry Hill (*Charles S. Rittenhouse*), Heather Angel (*signora Higgins*), Hume Cronyn (*Stanley Garett*), Canada Lee (*'Joe' Spencer*); *studî*: Fox; *pr.*: Kenneth Macgowan per la 20th Century Fox; *o.*: U.S.A.; *du.*: 96'; *d.*: 20th Century Fox (28 gennaio 1944).

1944 BON VOYAGE (cortometraggio); *r.*: *A.H.*; *s.*: Arthur Calder-Marshall; *sc.*: J.O.C. Orton, Angus McPhail; *f.*: Gunther Krampf; *scg.*: Charles Gilbert; *int.*: John Blythe, The Molière Players (si tratta di una compagnia di attori francesi rifugiatasi in Inghilterra); *studì*: Associated British, Welwyn City; *pr.*: British Ministry of Information; *o.*: Gran Bretagna.

Il cortometraggio, parlato in francese, è stato distribuito in Francia fra il '44 e il '45.

1944 AVENTURE MALGACHE (c/metraggio); *r.*: *A.H.*; *f.*: Gunther Krampf; *scg.*: Charles Gilbert; *int.*: The Molière Players; *studî*: Associated British, Welwyn Garden City; *pr.*: British Ministry of Information; *o.*: Gran Bretagna; *l.*: 3 bobine; titolo in inglese: *Madagascar Landing*.

Si tratta di un cortometraggio, parlato in francese, sull'organizzazione segreta della resistenza nell'isola di Madagascar dopo che Petain ebbe ordinato la capitolazione. Il film è stato distribuito solo in Francia, fra il '44 e il '45[1].

1945 SPELLBOUND (*Io ti salverò*; in Francia: *La maison du docteur Edwardes*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Francis Beeding (=Hilary St. George Saunders e John Palmer) "The house of Dr. Edwardes"; *sc.*: Ben Hecht; *adatt.*: Angus McPhail; *consulente psichiatrico*: May E. Romm; *f.*: George Barnes; *sequenza del sogno*; Salvador Dalí; *eff. spec.*: Jack Cosgrove; *scg.*: James Basevi (*pr. d.*), John Ewing (*a.d.*); *co.*: Howard Greer; *m.*: Miklos Rozsa; *fon.*: Richard de Weese; *mo.*: William H. Ziegler, Hal C. Kern; *int.*: Ingrid Bergman (*dr. Constance Peterson*), Gregory Peck (*John Ballantine*), Jean Acker (*la direttrice*), Rhonda Fleming (*Mary Carmichael*), Donald Curtis (*Harry*), John Emery (*dr. Fleurot*), Leo G. Carroll (*dr. Murchison*), Norman Lloyd (*Garmes*), Michael Chekhov (*dr. Alex Brulov*), Steven Geray (*dr. Graff*), Paul Harvey (*dr. Hanish*), Erskine Sandford (*dr. Galt*), Janet Scott (*Norman*), Victor Kilian (*sceriffo*), Bill Goodwin (*il detective della clinica*), Art Baker (*Lt. Cooley*), Wallace Ford (*lo straniero*), Regis Toomey (*Sgt. Gillespie*), Addison Richards (*capitano di polizia*), Dave Willock (*bellboy*), George Meades, Matt More, Teddy Infuhr, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartel; *studî*: Selznick International; *pr.*: David O. Selznick per la Selznick International; *du.*: 111'; *d.*: United Artists, 28 dicembre 1945.

1946 NOTORIOUS (*Notorious, l'amante perduta;* in Francia: *Les Enchainés*); *r., s.*: *A.H.*; *sc.*: Ben Hecht; *f.*: Ted Tetzlaff; *eff. spec.*: Vernon L. Walker, Paul Eagler; *scg.*: Albert S. D'Agostino, Carol Clark (*a.d.*), Darrell Silvera, Claude Carpenter (*s.d.*); *co.*: Edith Head; *m.*: Roy Webb (diretta da Costantin Bakaleinikoff); *fon.*: John Tribby, Clem Portman; *mo.*: Theron Warth; *a.r.*: William Dorfman; *int.*: Ingrid Bergman (*Alicia*[2] *Huberman*), Cary Grant (*Devlin*), Claude Rains (*Alexander Sebastian*), Louis Calhern (*Paul Prescott*), Leopoldine Konstantin (*signora Sebastian*), Reinhold Schünzel (*dr. Otto Anderson*), Moroni Olsen (*Beardsley*), Ivan Triesault (*Eric Mathis*), Alexis Minotis (*Joseph, il maggiordomo*), Eberhardt Krumschmidt (*dr. Barbosa*), Fay Baker (*Ethel*), Ricardo Costa (*scienziato brasiliano*), Lenore Ulric (*donna espansiva*), Ramon Nomar (*autorità brasiliana*), Peter von Zernack (*ufficiale tedesco*), sir Charles Mendl (*commodoro*), Wally Brown (*mr. Hopkins*); *studî*: R.K.O.; *pr.*: *A.H.* per la R.K.O.; *pr. ass.*: Barbara Keon; *du.*: 101' *d.*: R.K.O., 6 settembre 1946.

1947 THE PARADINE CASE (*Il caso Paradine;* in Francia: *Le procès Paradine*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Robert Hichens; *sc.*: David O. Selznick; *adatt.*: Alma Reville; *f.*: Lee Garmes; *scg.*: Joseph MacMillan Johnson (*pr. ds.*), Tom Morahan (*a.d.*), Emile Kuri, Joseph Platt (*s.d.*); *eff. spec.*: Clarence Slifer; *a.r.*: Lowell Farrell; *co.*: Travis Barton; *m.*: Franz Waxman; *mo.*: Hal C. Kern, John Faure; *int.*: Gregory Peck (*Anthony Keane*), Ann Todd (*Gay Keane*), Charles Laughton (*Giudice Horfield*), Alida Valli (*Maddalena Paradine*), Ethel Barrymore (*lady Sophie Horfield*), Charles Coburn (*sir Simon Flaquer*), Louis Jourdan (*André Latour*), Joan Tetzel (*Judy Flaquer*), Leo G. Carroll (*sir Joseph Farrell*), John Goldsworthy (*Lakin*), Lester Matthews (*isp. Ambrose*), Pat Aherne (*Sgt. Leggett*), Colin Hunter (*Baker*),

[1] L'ordine di questi due cortometraggi è invertito nella filmografia di Peter Noble.

[2] Nella copia italiana: Elena.

Isobel Elsom (*locandiera*); *studì*: Selznick International; *pr.*: David O. Selznick per la Selznick International; *d.pr.*: Argyle Nelson, Fred Ahern; *du.*: 113'; *d.*: United Artists, 30 dicembre 1947.

1948 ROPE (*Nodo alla gola*, riedito come *Cocktail per un cadavere*; in Francia: *La corde*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal lavoro teatrale di Patrick Hamilton; *sc.*: Arthur Laurents; *adatt.*: Hume Cronyn; *f.* (*technicolor*): Joseph Valentine, William V. Skall; *ass. op.*: Edward Fitzgerald, Paul Hill, Maurice Rosen; *tecnico delle luci*: Jimm Potevin; *cons. col.*: Natalie Kalmus, Robert Brower; *scg.*: Perry Ferguson (*a.d.*), Emile Kuri, Howard Bristol (*s.d.*); *co.*: Adrian; *m.*: Leo F. Forbstein, basata sul tema del "Movimento Perpetuo n. 1" di Francis Poulenc; *fon.*: Al Riggs; *mo.*: William H Ziegler; *a.r.*: Lowell Farrell; *int.*: James Stewart (*Rupert Cadell*), John Dall (*Shaw Brandon*), Farley Granger (*Philip Charles*), Joan Chandler (*Janet Walker*), sir Cedric Hardwicke (*mr. Kentley, padre di David*), Constance Collier (*signora Atwater*), Edith Evanson (*signora Wilson*), Douglas Dick (*Kenneth Lawrence*), Dick Hogan (*David Kentley*); *studî*: Warner Bros.; *pr.*: Sidney Bernstein e *A.H.* per la Transatlantic Pictures, Warner Bros.; *d. pr.*: Fred Ahern; *du.*: 80'; *d.*: Warner Bros., 25 settembre 1948.

1949 UNDER CAPRICORN (*Il peccato di lady Considine* o *Sotto il capricorno*; in Francia: *Les amants du Capricorne*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Helen Simpson e il testo teatrale di John Colton e Margaret Linden; *sc.*: James Bridie[1]; *adatt.*: Hume Cronyn; *f.* (*technicolor*): Jack Cardiff; *ass. op.*: Paul Beeson, Ian Craig, David McNeilly, Jack Haste; *cons. per il colore*: Natalie Kalmus, Joan Bridge; *scg.*: Tom Morahan (*a.d.*), Philip Stockford (*s.d.*); *co.*: Roger Furse, Julia Squire; *m.*: Richard Addinsell (diretta da Louis Levy); *fon.*: Peter Handford; *mo.*: A.S. Bates; *a.r.*: Cecil Foster Kemp; *int.*: Ingrid Bergman (*lady Henrietta Considine Flusky*), Joseph Cotten (*Samson Flusky*), Michael Wilding (*Charles Adare, cugino del governatore*), Margaret Leighton (*Milly, la governante*), Jack Watting (*Winter, segretario di Flusky*), Cecil Parker (*sir Richard, il governatore*), Denis O'Dea (*Corrigan, procuratore generale*), John Ruddock (*Mr. Potter, direttore della banca*), Bill Shine (*Mr. Banks, segretario del governatore*), Victor Lucas (*Rev. Smiley*), Ronald Adam (*Mr. Riggs*), Francis De Wolff (*Maggiore Wilkins*), G.H. Mulcaster (*Dr. MacAllister*), Roderick Lovell (*ufficiale*), Olive Sloane (*Sal*), Maureen Delaney (*Flo*), Julia Lang (*Susan*), Betty McDermott (*Martha*); *studî*: M.G.M. British Studios a Elstree; *pr.*: Sidney Bernstein e *A.H.* per la Transatlantic Pictures, Warner Bros.; *d.p.*: John Palmer, Fred Ahern; *o.*: Gran Bretagna; *du.*: 117'; *d.*: Warner Bros., 8 ottobre 1949.

1950 STAGE FRIGHT (*Paura in palcoscenico*; in Francia: *Le grand alibi*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dai racconti di Selwyn Jepson "Man Running" e "Outrun the Constable"; *sc.*: Whitfield Cook; *adatt.*: Alma Reville; *dial.*: James Bridie; *f.*: Wilkie Cooper; *scg.*: Terence Verity; *m.*: Leighton Lucas (diretta da Louis Levy); *fon.*: Harold King; *mo.*: Edward Jarvis; *int.*: Marlene Dietrich (*Charlotte Inwood*), Jane Wyman (*Eve Gill*), Michael Wilding (*isp. Wilfred Smith*), Richard Todd (*Jonathan Cooper*), Alastair Sim (*commodoro Gill*). Dame Sybil Thorndike (*signora Gill*), Kay Walsh (*Nellie Good*), Miles Malleson (*signore che beve*), André Morell (*isp. Byard*), Patricia Hitchcock. Hector MacGregor, Joyce Grenfell; *studî*: Elstree; *pr.*: *A.H.* per la A.B.P.C., Warner Bros.; *d. pr.*: Fred Ahern; *o.*: Gran Bretagna *du.*: 111'; *d.*: Warner Bros., 15 aprile 1950.

1951 STRANGERS ON A TRAIN (*L'altro uomo*, riedito come *Delitto per delitto*; in Francia: *L'inconnu du Nord-Express*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Patricia Highsmith; *sc.*: Raymond Chandler, Czenzi Ormonde; *adatt.*: Whitfield Cook; *f.*: Robert Burks; *eff. spec.*: H.F. Koene Kamp; *scg.*: Ted Haworth, George James Hopkins; *co.*: Leah Rhodes; *m.*: Dimitri Tiomkin (diretta da Ray Heindorf); *fon.*: Dolph Thomas; *mo.*: William H. Ziegler; *int.*: Farley Granger (*Guy Haines*), Ruth Roman (*Ann Morton*), Robert Walker (*Bruno Anthony*), Leo G. Carroll (*sen. Morton*), Patricia Hitchcock (*Barbara Morton*), Laura Elliot (*Miriam Haines*), Marion Lorne (*signora Anthony*), Jonathan Hale (*Anthony*), Howard St. John, John Brown, Norma Warden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murray Alper, Robert B. Williams, Roy Engel; *studî*: Warner Bros., *pr.*: *A.H.* per la Warner Bros., *du.*: 101'; *d.*: Warner Bros., 30 giugno 1951.

1953 I CONFESS (*Io confesso*; in Francia: *La loi du silence*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal lavoro teatrale di Paul Anthelme "Our Two consciences"; *sc.*: George Tabori, William Archibald; *f.*: Robert Burks; *scg.*: Edward S. Haworth, George James Hopkins; *co.*: Orry-Kelly; *m.*: Dimitri Tiomkin (diretta da

[1] Già collaboratore di H. per il treatment di *Rope* (dove però non è accreditato nei titoli di testa).

Ray Heindorf); *fon.*: Oliver S. Garretson; *mo.*: Rudy Fehr; *consulente ecclesiastico*: P. Paul la Couline; *consulente di polizia*: isp. Oscar Tangway; *a.r.*: Don Page; *int.*: Montgomery Clift (*padre Michael Logan*), Anne Baxter (*Ruth Grandfort*), Karl Malden (*isp. Larrue*), Brian Aherne (*procuratore Willy Robertson*), O.E. Hasse (*Otto Keller*), Dolly Haas (*Alma Keller*), Roger Dann (*Pierre Grandfort*), Charles André (*P. Millais*), Judson Pratt (*Murphy*), Ovila Legare (*avv. Vilette*), Gilles Pelletier (*P. Benoit*); *studi*: Warner Bros.; *esterni*: Québec; *pr.*: *A.H.* per la Warner Bros.; *pr. ass.*: Barbara Keon; *suerv. pr.*: Sherry Shourdes; *du.*: 94' *d.*: Warner Bros., 28 febbraio 1953.

1954 DIAL M FOR MURDER (*Il delitto perfetto*; in Francia: *Le crime était presque parfait*); *r.*: *A.H.*; *sc.*: Frederick Knott dal suo lavoro teatrale; *f.* (*Warner color*): Robert Burks; *scg.*: Edward Carrere, George James Hopkins; *co.*: Moss Mabry; *m.*: Dimitri Tiomkin (diretta dall'autore); *fon.*: Oliver S. Garretson; *mo.*: Rudi Fehr; *int.*: Ray Milland (*Tony Wendice*), Grace Kelly (*Margot Wendice*), Robert Cummings (*Mark Halliday*), John Williams (*l'ispettone capo Hubbard*), Anthony Dawson (*il capitano Swan Lesgate*), Leo Britt (*il narratore*), Patrick Allen (*Pearson*), George Leigh (*William*), George Alderson (*il detective*), Robin Hughes (*un sergente di polizia*); *studi*: Warner Bros.; *pr.*: *A.H.*, per la Warner Bros.; *du*: 105; *d.*:, Warner Bros., 29 maggio 1954; girato in 3 D.

1954 REAR WINDOW (*La finestra sul cortile*; in Francia: *Fenêtre sur cour*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal racconto omonimo di Cornell Woolrich; *sc.*: John Michael Hayes; *f.* (*Technicolor*): Robert Burks; *cons. col.*: Richard Mueller; *scg.*: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson (*a.d.*), Sam Comer, Ray Mayer (*s.d.*); *co.*: Edith Head; *m.*: Franz Waxman; *fon.*: Harry Lindgren, John Cope; *mo.*: George Tomasini; *eff. sp.*: John P. Fulton; *a.r.*: Herbert Coleman; *int.*: James Stewart (*L.B. ”Jeff” Jefferies*), Grace Kelly (*Lisa Freemont*), Wendell Corey (*Thomas J. Doyle, il detective*), Thelma Ritter (*Stella, l'infermiera*), Raymond Burr (*Lars Thorwald*), Judith Evelyn (*la signorina Cuore Solitario*), Ross Bagdasarian (*il compositore*), Georgine Darcy (*miss Torso, la ballerina*), Jesslyn Fax (*la scultrice*), Rand Harper (*lo sposo novello*), Irene Winston (*la signora Thorwald*), Sara Berner (*donna sul ballatoio*), Frank Cady (*uomo sul ballatoio*), Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Grandstaff, Havis Davenport, Iphigenie Castiglioni; *pr.*: *A.H.* per la Patron Inc./Paramount; *du.*: 112'; *d.*: Paramount, settembre 1954.

1955 TO CATCH A THIEF (*Caccia al ladro*; in Francia: *La main au collet*); *r.*: *A.H.*; *s.*: da un romanzo di David Dodge; *sc.*: John Michael Hayes; *f.* (*Technicolor Vistavision*): Robert Burks; *scg.*: Hal Pereira, Joseph Mac Millan Johnson (*a.d.*), Sam Comer, Arthur Krams (*s.d.*); *co.*: Edith Head; *m.*: Lynn Murray; *fon.*: Harold Lewis e John Cope; *mo.*: George Tomasini; *a.r.*: Daniel McCauley; *trasparenti*: Farciot Edouart; *f.*: 2ª *unità*: Wallace Kelley; *int.*: Cary Grant (*John Robie*: *il ”Gatto”*), Grace Kelly (*Frances Stevens*); Charles Vanel (*Bertani*), Jessie Royce Landis (*signora Stevens*), Brigitte Auber (*Danielle Foussard*), René Blancard (*il commissario Lepic*), John Williams (*H.H. Hughson*), Georgette Anys (*Germaine*), Roland Lesaffre (*Claude*), Jean Hebey (*Mercier*), Jean Martinelli (*Foussard*), Dominique Davroy, Russel Goige, Marie Stoddard: *studî*: Paramount; *esterni*: Costa Azzurra; *pr.*: *A.H.* per la Paramount; *du.*: 107'; *d.*: Paramount, settembre 1955.

1955 BREAKDOWN (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Francis Cockrell, Louis Pollock; *f.*: John L. Russell; *int.*: Joseph Cotten; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (7-10 settembre); trasmesso per la prima volta il 13 novembre alla CBS per la serie ”Alfred Hitchcock Presents”[1]; *du.*: 23' circa.

Un uomo, vittima di un incidente, viene ritenuto morto, mentre è soltanto paralizzato; quando già si trova sul tavolo mortuario, una lacrima segnala a un inserviente che l'uomo è ancora vivo.

1955 REVENGE (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Francis Cockrell, A.I. Bezzerides da una storia di Samuel Blas; *f.*: John L. Russell; *int.*: Ralph Meeker, Vera Miles, Frances Bavier; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (15-17 settembre); trasmesso il 2 ottobre (AHP-CBS).

Una donna dice al marito di essere stata assalita da un uomo; dopo aver colpito a morte il presunto colpevole, il marito scopre che la moglie, pazza, ritiene che più di un uomo sia colpevole di averla assalita.

[1] Tutti i telefilm di questa serie (abbreviata AHP) durano circa 23'.

1955 THE CASE OF MR. PELHAM (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Francis Cockrell da una storia di Anthony Armstrong; *f.*: John L. Russell; *int.*: Tom Ewell, Raymond Bailey, Kirby Smith, Kay Stewart, Jan Arvan, Norman Willis; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (7, 8, 10 ottobre); trasmesso il 4 dicembre (AHP-CBS).

Mr. Pelham (Ewell) ritiene che un ”doppio” si stia impadronendo della sua vita. Il telefilm, privo d'intreccio, si conclude quando il maggiordomo prende il doppio per Mr. Pelham: Pelham a questo punto impazzisce.

1955 THE TROUBLE WITH HARRY (*La congiura degli innocenti*; in Francia: *Mais qui a tué Harry?*); *r.*: *A.H.*; *s.*: da un romanzo di John Trevor Story; *sc.*: John Michael Hayes; *f.* (*Technicolor Vistavision*): Robert Burks; *scg.*: Hal Pereira, John Goodman (*a.d.*), Sam Comer, Emile Kuri (*s.d.*); *m.*: Bernard Herrmann, *canzone*: ”Flaggin' the Train to Tuscaloosa” (*m.*: Raymond Scott, *parole*: Mack David); *fon.*: Harold Lewis, Winston Leverett; *mo.*: Alma Macrorie; *co.*: Edith Head; *int.*: Edmund Gwenn (*capitano Albert Wiles*), John Forsythe (*Sam Marlow, il pittore*), Shirley MacLaine (*Jennifer Rogers*), Mildred Natwick (*signora Gravely*), Jerry Mathers (*Annie Rogers*), Mildred Dunnock (*signora Wiggs*), Royal Dano (*Calvin Wiggs*), Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolff, Philip Truex, Ernest Curt Bach; *studì*: Paramount; *esterni*: New England; *pr.*: *A.H.* per la Paramount; *du.*: 99' *d.*: Paramount, gennaio 1956.

1956 BACK FOR CHRISTMAS (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Francis Cockrell dal racconto omonimo di John Collier; *f.*: John L. Russell; *int.*: John Williams, Isobel Elsom, A.E. Gould-Porter; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (13, 14, 16 gennaio); trasmesso il 4 marzo (AHP-CBS).

Herb (Williams) uccide la moglie, la sotterra nella cantina e se ne va sulla West Coast. Ma un giorno al placido Herb arriva una ricevuta per delle riparazioni alla cantina (il che significa che ben presto il corpo verrà ritrovato), che la moglie aveva pagato come regalo al marito prima di venire uccisa.

1956 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (*L'uomo che sapeva troppo*; in Francia: *L'homme qui en savait trop*); *r.*: *A.H.*; *s.*: da una storia di Charles Bennett e D.B. Wyndham-Lewis; *sc.*: John Michael Hayes (e Angus Mc Phail); *f.* (*Technicolor VistaVision*): Robert Burks; *scg.*: Hal Pereira, Henry Bumstead (*a.d.*). Sam Comer, Arthur Krams (*s.d.*); *m.*: Bernard Herrmann; *canzoni*: ”Whatever will be” e ”We'll love again” di Jay Livingston e Ray Evans; *cantata*: ”Storm cloud” di Arthur Benjamin e D.B. Wyndham Lewis. eseguita dalla London Symphony Orchestra, diretta da Bernard Herrmann; *mo.*: George Tomasini; *co.*: Edith Head; *fon.*: Paul Franz e Gene Garvin; *eff. spec.*: John P. Fulton; *a.r.*: Howard Joslin; *int.*: James Stewart (*dottor Ben McKenna*), Doris Day (*Jo, sua moglie*), Daniel Gélin (*Louis Bernard*), Brenda de Banzie (*signora Drayton*), Bernard Miles (*suo marito*), Ralph Truman (*l'ispettore Buchanan*), Mogens Wieth (*l'ambasciatore*), Alan Mowbray (*Val Parnell*), Hillary Brooke (*Jan Peterson*), Christopher Olsen (*il piccolo Hank McKenna*), Reggie Nalder (*Rien, l'assassino*), Betty Baskcomb (*Edna*), Bernard Herrmann (*il direttore d'orchestra*), Yves Brainville, Richard Wattis, Alix Talton, Noel Willman, Carolyn Jones, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Patrick Aherne, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Richard Wordsworth; *studì*: Paramount; *esterni*: Marocco; *pr.*: *A.H.* per la Filmwite Prod., Paramount; *du.*: 119'; *d.*: Paramount, giugno 1956.

1956 WET SATURDAY (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Marian Cockrell dal racconto omonimo di John Collier; *f.*: John L. Russell; *int.*: Sid Cedric Hardwicke, John Williams, Tina Purdom, Harry Barday; *pr.*: Shamlay Production; girato nei Revue Studios (22-24 agosto); trasmesso il 30 settembre (AHP-CBS).

La benestante Millicent (Purdom) uccide il fidanzato, e suo zio (Hardwicke) non può mettere la cosa a tacere.

1956 MR BLANCHARD'S SECRET (TV); *r.*: A.H.; *sc.*: Sarett Rudley da una storia di Emily Neff; *f.*: John L. Russell; *int.*: Mary Scott, Robert Horton, Dayton Lummis, Meg Mundy; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (18, 19, 22 ottobre); trasmesso il 23 dicembre (AHP-CBS).

La storia, che ricorda un po' ”Rear Window”, è quella di una donna di casa medioborghese (Scott) che crede il vicino Blanchard (Lummis) colpevole di aver ucciso la moglie.

1956 THE WRONG MAN (*Il ladro*; in Francia: *Le faux coupable*); *r.*: *A.H.*; *s.*: Maxwell Anderson; *sc.*: Maxwell Anderson, Angus McPhail; *f.*: Robert Burks; *scg.*: Paul Sylbert (*a.d.*), William L. Kuehl (*s.d.*); *m.*: Bernard Herr-

mann; *fon.*: Earl Crain Sr.; *mo.*: George Tomasini; *consulente*: Frank O'Connor (District Attorney Queens County, New York); *a.r.*: Daniel McCauley; *int.*: Henry Fonda (*Christopher Emmanuel Balestrero*), Vera Miles (*Rose, sua moglie*), Anthony Quayle (*O'Connor*), Harold J. Stone (*luogotenente Bowers*), Charles Cooper (*Matthews, un detective*), John Heldabrand (*Tomasini*), Richard Robbins (*Daniel, il colpevole*), Esther Minciotti (*madre di Christopher*), Doreen Lang (*Mrs. Ann James*), Laurinda Barrett (*Constance Willis*), Norma Connolly (*Betty Todd*), Nehemiah Persoff (*Gene Conforti*), Lola D'Annunzio (*Olga Conforti*), Kippy Campbell, Robert Essen, Dayton Lummis, Frances Reid, Peggy Webber; *studî*: Warner Bros.; *esterni*: New York; *pr.*: *A.H.* per la Warner Bros.; *pr. ass.*: Herbert Coleman; *du.*: 105'; *d.*: Warner Bros., 26 gennaio 1957.

1957 ONE MORE MILE TO GO (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: James P. Cavanaugh da una storia di F.J. Smith; *f.*: John L. Russell; *int.*: David Wayne, Steve Brodie, Louise Larabee; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (9-11 gennaio); trasmesso il 7 aprile (AHP-CBS).

Le emozioni di Sam (Wayne) fermato da un poliziotto sull'autostrada: nel portabagagli ha il cadavere della moglie.

1957 THE PERFECT CRIME (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Stirling Silliphant da una storia di Ben Ray Redman; *f.*: John L. Russell; *int.*: Vincent Price, James Gregory; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (17-19 luglio); trasmesso il 20 ottobre (AHP-CBS).

Una variazione sul tema dello scambio di colpa: un criminologo (Price) scopre di aver contribuito a mandare in prigione un innocente.

1957 FOUR O'CLOCK (TV; trasmesso in Italia col titolo: *Alle quattro precise*[1]); *r.*: A. H.; *sc.*: Francis Cockrell da una storia di Cornell Woolrich; *f.*: John L. Russell; *int.*: E.G. Marshall, Nancy Kelly, Richard Long; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (29 luglio - 2 agosto); trasmesso il 30 settembre per la serie "Suspicion" (NBC); *du.*: 52' circa.

Uno dei più rinomati telefilm di Hitchcock. Paul, un orologiaio psicopatico (Marshall), ritenendo (a torto) che la moglie lo inganni, predispone una bomba a orologeria che dovrà esplodere alle 16 in cantina, dove la moglie è solita andare. Ma alcuni teenagers catturano Paul e lo legano in un locale adiacente alla cantina. Paul impazzisce per il terrore; ma la bomba non scoppia perché nella casa è venuta a mancare la corrente.

1958 LAMB TO THE SLAUGHTER (TV); *r.*: A. H.; *sc*: Roald Dahl dal proprio racconto omonimo; *f.*: John L. Russell; *int.*: Barbara Bel Geddes, Allan Lane, Harold J. Stone; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (18-19 febbraio); trasmesso il 13 aprile (AHP-CBS).

Uno dei più famosi telefilm di Hitchcock. In un momento di collera, Mrs. Maloney (Geddes) uccide il marito, capo della polizia, colpendolo con una zampa di montone. La polizia indaga, ma non riesce a trovare alcun corpo contundente nella casa, dato che Mrs. Maloney, e i poliziotti, si sono divorati la zampa di montone nel corso delle indagini.

1958 VERTIGO (*La donna che visse due volte*; in Francia: *Sueurs Froides*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Pierre Boileau e Thomas Narcejac "D'entre les morts"; *sc.*: Alec Coppel, Samuel Taylor; *f.* (*Technicolor VistaVision*): Robert Burks; *scg.*: Hal Pereira, Henry Bumstead (*a.d.*), Sam Comer, Frank McKelvey (*s.d.*); *m.*: Bernard Herrmann (diretta da Muir Mathieson); *fon.*: Harold Lewis, Winston Leverett; *mo.*: George Tomasini; *co.*: Edith Head; *cons. col.*: Richard Mueller; *eff. sp.*: John P. Fulton; *titoli:* Saul Bass; *sequenza speciale*: composta da John Ferren; *a.r.*: Daniel McCauley; *int.*: James Stewart (*John "Scottie" Ferguson*), Kim Novak (*Madeleine Elster* e *Judy Barton*), Barbara Bel Geddes (*Midge*), Henry Jones (*ufficiale giudiziario*), Tom Helmore (*Gavin Elster*), Raymond Bailey (*il dottore*), Ellen Corby (*padrona d'albergo*), Konstantin Shayne (*Pop Leibel, il libraio*), Lee Patrick (*mistaken identity*); *studî*: Paramount; *esterni*: San Francisco; *pr.*: *A.H.*, per la Paramount; *pr. ass.*: Herbert Coleman; *du.*: 128' *d.*: Paramount, giugno 1958.

1958 DIP IN THE POOL (TV); *r.*: A.H.; *sc.*: Francis Cockrell dal racconto omonimo di Roald Dahl; *f.*: John L. Russell; *int.*: Keenan Wynn, Louise Platt, Philip Bournef, Fay Wray, Doreen Lang; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (15-16 aprile); trasmesso il 14 settembre (AHP-CBS).

[1] Non è stato possibile identificare i titoli italiani di tutti i telefilm di H. Abbiamo indicato solo quelli che conosciamo con certezza.

Un modesto cesellatore (Wynn) ama scommettere con chiunque incontri sul percorso che la loro nave coprirà per ciascun giorno; ma quando tenterà di ingannare i compagni di bordo resterà vittima della sua stessa astuzia.

1958 POISON (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Casey Robinson da una storia di Roald Dahl; *int.*: James Donald, Wendell Corey, Arnold Moss, Weaver Levy; trasmesso verso la fine del '58 (AHP-CBS).

Harry, un alcolizzato (Donald), confida al medico e a chiunque altro voglia ascoltarlo di essere stato attaccato da un serpente morto.

1959 BANQUO'S CHAIR (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Francis Cockrell da una storia di Rupert Croft-Cooke; *f.*: John L. Russell; *int.*: John Williams, Kenneth Haigh, Max Adrian, Reginald Gardiner; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (25-26 marzo); trasmesso il 3 maggio (AHP-CBS).

Uno dei più apprezzati telefilm di Hitchcock. L'ispettore Brent (Williams), nel tentativo di risolvere l'omicidio di una zitella, chiede la collaborazione di un'attrice perché reciti la parte del "fantasma" della zitella. Mettendo così a confronto i sospetti, scopre l'assassino. Dopo che l'assassino terrorizzato ha confessato, Brent scopre però che l'attrice non aveva raggiunto alcun risultato per meriti propri: ciò che i sospetti si erano trovati di fronte era il *vero* fantasma della zitella!

1959 NORTH BY NORTHWEST (*Intrigo internazionale*; in Francia: *La mort aux trousses*); *r.*: *A.H.*; *s. orig.* e *sc.*: Ernest Lehman; *f.* (*Technicolor VistaVision*): Robert Burks; *scg.*: Robert Boyle (*pr. ds*), William A. Horning, Merrill Pye (*a.d.*), Henry Grace, Frank McKelvey (*s.d.*); *m.*: Bernard Herrmann; *fon.*: Frank Milton; *mo.*: George Tomasini; *cons. col.*: Charles K. Hagedon; *eff. sp.*: A. Arnold Gillespie, Lee LaBlanc; *titoli*: Saul Bass; *a.r.*: Robert Saunders; *int.*: Cary Grant (*Roger Thornhill*), Eva Marie Saint (*Eve Kendall*), James Mason (*Phillip Vandamm*), Jessie Royce Landis (*Clara Thornhill*), Leo G. Carroll (*il professore*), Philip Ober (*Lester Townsend*), Josephine Hutchinson (*"Mrs. Townsend"*), Martin Landau (*Leonard*), Adam Williams (*Valerian*), Roger Ellestein (*Licht*), Les Tremayne (*banditore*), Carleton Young, Edward C. Platt, Philip Coolidge, Doreen Lang, Edward Binns, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass, John Berardino, Malcolm Atterbury; *studî*: Metro Goldwyn Mayer; *esterni*: New York (Long Island), Chicago, Rapid City (Monte Rushmore), Sud Dakota (National Memorial); *pr.*: *A.H.* per la Metro Goldwyn Mayer; *pr. ass.*: Herbert Coleman; *du.*: 136' *d.*: Paramount, 17 luglio 1959.

1959 ARTHUR (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: James P. Cavanaugh da una storia di Arthur Williams; *f.*: John L. Russell; *int.*: Lawrence Harvey, Hazel Court, Robert Douglas, Barry Harvey; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (7-9 luglio); trasmesso il 27 settembre (AHP-CBS).

Helen (Court) infastidisce Arthur (Harvey), che non vuole sposarla. Arthur allora la uccide, la fa a pezzetti e la dà come mangime alle galline. Robert Douglas, un "protegé" di Hitchcock, fa la parte di un ispettore di polizia.

1959 THE CRYSTAL TRENCH (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Stirling Silliphant da un racconto di A.E.W. Mason; *f.*: John F. Warren; *int.*: James Donald, Patricia Owens; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (25-27 agosto); trasmesso il 4 ottobre (AHP-CBS).

Un'altra variazione sul tema dello scambio di colpa. La giovane Mrs. Ballister (Owens) *sembra* soffrire molto per la morte del marito, ucciso in un crepaccio durante un'ascensione.

1960 INCIDENT AT A CORNER (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Charlotte Armstrong dal suo omonimo racconto; *f.* (colore): John L. Russell; *int.*: Vera Miles, Paul Hartman, George Peppard; *pr.*: Shamley Production per la "Ford Star Time"; girato nei Revue Studios (8-12, 15-17 febbraio); trasmesso il 5 aprile (NBC); *du.*: 52' circa.

Come in *Revenge* e in *The Wrong Man*, Vera Miles recita la parte di una donna ossessionata da allucinazioni (o da quelle che sembrano allucinazioni). Una ragazza (Miles) dice di aver riconosciuto il cognato morto a una fermata d'autobus, ma nessuno la crede. La sorella si risposa, nonostante sia evidente che il marito è ancora vivo. Alla fine la ragazza incontra di nuovo il presunto morto. Il mistero resta irrisolto.

1960 PSYCHO (*Psyco*; in Francia: *Psychose*); *r.*: *A.H.*; *s.*: dal romanzo di Robert Bloch; *sc.*: Joseph Stefano; *f.*: John L. Russell; *scg.*: Joseph Hurley, Robert Clatworthy (*a.d.*), George Milo (*s.d.*); *m.*: Bernard Herrmann; *fon.*: Walden O. Watson, William Russell; *co.*: Helen Colvig; *m.*: George Tomasini; *eff. sp.*: Clarence Champagne; *titoli* (*e "pictorial consultant"*): Saul Bass; *a. r.*: Hilton A. Green; *int.*: Janet Leigh (*Marion Crane*), Anthony Perkins (*Norman Bates*), Vera Miles (*Lila Crane*), John Gavin (*Sam Loomis*), Martin Balsam (*Milton Arbogast, il detective*), John McIntire (*Chambers lo sceriffo*), Simon Oakland (*il dottor Richmond*), Frank Albertson (*il milionario*), Patricia Hitchcock (*collega di Marion*), Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills; *studi*: Paramount; *esterni*: Arizona e California; *pr.*: A. H. per la Paramount; *pr. ass.*: Lew Leary; *du.*: 108'; *d.*: Paramount, agosto 1960.

1960 MRS. BIXBY AND THE COLONEL'S COAT (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Halsted Welles da un racconto di Roald Dahl; *f.*: John L. Russell; *int.*: Audrey Meadows, Les Tremayne, Stephen Chase, Sally Hughes, Bernie Hamilton, Lillian Cluver, Harry Cheshire; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (17-19 agosto); trasmesso il 27 settembre (AHP-NBC).

Mrs. Bixby (Meadows), vittima di un matrimonio noioso, dice al marito (Tremayne) di voler andare a visitare la zia durante la notte. L'intrigo si basa sull'evidenza della sua infedeltà.

1961 THE HORSEPLAYER (TV); *r.*: *A.H.*; *s.* e *sc.*: Henry Slesar; *f.*: John L. Russell; *int.*: Claude Rains, Ed Gardner; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (4-6 gennaio); trasmesso il 17 ottobre (AHP-NBC).

Uno scommettitore sui cavalli (Gardner) fa dono della maggior parte delle sue vincite alla Chiesa, nell'interesse di Padre Amion (Rains).

1961 BANG! YOU'RE DEAD (TV; trasmesso in Italia col titolo: *Mani in alto*); *r.*: A. H.; *sc.*: Harold Swanton da una storia di Margery Vosper; *f.*: John L. Russell; *int.*: Biff Elliott, Lucy Prentiss, Billy Mumy, Steve Dunne; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (25-27 luglio); trasmesso il 17 ottobre (AHP-NBC).

All'insaputa dei genitori, il piccolo Jackie (Mumy) se ne va in giro per la città puntando contro chiunque incontri una pistola vera e carica.

1962 I SAW THE WHOLE THING! (TV); *r.*: A. H.; *sc.*: Henry Cecil, Henry Slesar da un soggetto di quest'ultimo; *f.*: John L. Russell; *int.*: John Forsythe, Kent Smith, Evan Evans, Philip Ober, John Fielder, Claire Griswold; *pr.*: Shamley Production; girato nei Revue Studios (23-27 luglio); trasmesso l'11 ottobre per la serie "The Alfred Hitchcock Hour" (CBS); *du.*: 52' circa.

Lo scrittore di gialli Barnes (Forsythe), accusato di pirateria stradale, si difende da solo in tribunale dimostrando l'inattendibilità di tutti i testimoni. Sarà sua moglie a provare la colpevolezza.

1963 THE BIRDS (*Gli uccelli*; in Francia: *Les oiseaux*); *r.*: A. H.; *s.*: da una novella di Daphne Du Maurier; *sc.*: Evan Hunter; *f.* (*Technicolor*): Robert Burks; *scg.*: Robert Boyle (a. d.) e George Milo (s. d.); *consulente per il suono*: Bernard Herrmann; *suono elettronico*: Remi Gassmann, Oskar Sala; *mo.*: George Tomasini; *eff. sp.*: Lawrence A. Hampton; *consulente per gli eff. sp. fot.*: Ub Iwerks; *ammaestratore di uccelli*: Ray Berwick; *cartoonist*: Albert Whitlock; *titoli*: James S. Pollack; *a. r.*: James H. Brown; *ass. di A. H.*: Peggy Robertson; *int.*: Rod Taylor (*Mitch Brenner*), Tippi Hedren (*Melanie Daniels*), Jessica Tandy (*Lydia Brenner*), Suzanne Pleshette (*Annie Hayworth*), Veronica Cartwright (*Cathy Brenner*), Ethel Griffies (*signora Bundy*), Charles McGraw (*Sebastian Sholes*), Ruth McDevitt (*signora MacGruder*), Malcolm Atterbury (*sceriffo Al Malone*), Lonny Chapman (*Deke Carter*), Elizabeth Wilson (*Helen Carter*), Doreen Lang (*una donna*), Karl Swenson (*un ubriaco*), Joe Mantell (*il droghiere*), Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, Bill Quinn; *studi*: Universal; *esterni*: Bodega Bay, San Francisco, California; *pr.*: A. H. per la Universal; *d. p.*: Norman Deming; *du.*: 119'; *d.*: Universal, 28 marzo 1963.

1964 MARNIE (*Marnie*; in Francia: *Pas de printemps pour Marnie*); *r.*: A. H.; *s.*: dal romanzo di Winston Graham; *sc.*: Jay Presson Allen; *f.* (*Technicolor*): Robert Burks; *scg.*: Robert Boyle (*pr. ds.*), George Milo (*s.d.*); *pictorial design*: Albert Whitlock; *fon.*: Walden O. Watson, William Green; *m.*: Bernard Herrmann; *mo.*: George Tomasini; *a. r.*: James H. Brown; *int.*: Tippi Hedren (*Marnie Edgar*), Sean Connery (*Mark Rutland*), Diane Baker (*Lil Mainwaring*), Martin Gabel (*Sidney Strutt*), Louise Latham (*Berenice Edgar*), Bob Sweeney (*il cugino Bob*), Alan Napier (*Mr. Rutland*), S.

John Launer (*Sam Ward*), Mariette Hartley (*Susan Claborn*), Bruce Dern (*marinaio*), Henry Beckman (*primo detective*), Edith Evanson (*Rita, la donna delle pulizie*), Meg Wyllie (*Mrs. Turpin*); *pr.*: A. H. per la Universal; *du.*: 130'; *d.*: Universal.

1966 TORN CURTAIN (*Il sipario strappato*; in Francia: *Le rideau déchiré*); *r.*: A.H.; *s.* e *sc.*: Brian Moore; *f.* (*Technicolor*): John F. Warren; *scg.*: Hein Heckroth (production designer), Frank Arrigo (a. d.), George Milo (s. d.); *co.*: Edith Head; *m.*: John Addison; *fon.*: Waldon O. Watson, William Russell; *mo.*: Bud Hoffman; *a. r.*: Donald Baer; *int.*: Paul Newman (*prof. Michael Armstrong*), Julie Andrews (*Sarah Sherman*), Lila Kedrova (*contessa Kuchinska*), Hansjörg Felmy (*Heinrich Gerhard*), Tamara Toumanova (*la ballerina*), Wolfgang Kieling (*Hermann Gromek*), Günter Strack (*prof. Karl Manfred*), Ludwig Donath (*prof. Gustav Lindt*), David Opatoshu (*Mr. Jacobi*), Gisela Fischer (*dottoressa Koska*), Mort Mills (*il fattore*), Carolyn Conwell (*la moglie del fattore*), Arthur Gould-Porter (*Freddy*), Gloria Gorvin (*Fräulein Mann*), Erik Holland (*impiegato all'ufficio viaggi dell'albergo*), Hedley Mattingly (*ufficiale delle aviolinee*), Norbert Schiller (*Gutman*), Peter Bourne (*Olaf Hengstrom*), Peter Lorr (*tassista*); *pr.*: A. H. per la Universal; *d. p.*: Jack Corrick; *du.*: 128'; *d.*: Universal.

1969 TOPAZ (*Topaz*; in Francia: *L'Etau*); *r.*: A.H.; *sc.*: Samuel Taylor, dal romanzo omonimo di Leon Uris; *f.* (*Technicolor*): Jack Hildyard; *eff. fot. sp.*: Albert Whitlock; *cons. fot.*: Hal Mohr; *scg.*: Henry Bumstead (pr. ds), John Austin (s. d.); *m.*: Maurice Jarre (diretta dall'autore); *co.*: Edith Head; *fon.*: Waldon O. Watson, Robert R. Bertrand; *mo.*: William H. Ziegler; *a. r.*: Douglas Green, James Westman; *ass. di A. H.*: Peggy Robertson; *"technical advisers"*: J.P. Mathieu, Odette Ferry; *int.*: Frederick Stafford (*André Devereaux*), Dany Robin (*Nicole Devereaux*), John Vernon (*Rico Parra*), Karin Dor (*Juanita de Cordoba*), Michel Piccoli (*Jacques Granville*), Philippe Noiret (*Henri Jarre*), Claude Jade (*Michèle Picard*), Michel Subor (*François Picard*), John Forsythe (*Michael Nordstrom*), Per-Axel Arosenius (*Boris Kusenov*), Sonja Kolthoff (*signora Kusenov*), Tina Hedstrom (*Tamara Kusenov*), Roscoe Lee Brown (*Philippe Dubois*); *pr.*: A. H. per la Universal International; *pr. ass.*: Herbert Coleman; *d. p.*: Wallace Worsley; *du.*: 125'; *d.*: Universal.

Vanno inoltre considerati come "diretti" da Hitchcock i "prossimamente" di molti suoi film. Ricordiamo almeno quelli di *Psycho* (H. visita, fingendo di parlar d'altro, alcuni dei luoghi in cui si svolge il film) e di *The Birds* (H. è a tavola, con un succulento pennuto cucinato arrosto, e parla del film mostrandone alcune scene).

A conclusione, ecco un elenco delle apparizioni di Hitchcock nei propri film. *The Lodger*: appare due volte, la prima di spalle dietro una scrivania, la seconda tra la folla che tenta di linciare Ivor Novello; *Blackmail*: nella metropolitana un bambino gli impedisce di leggere tranquillamente il giornale giocando col suo cappello; *Murder*: traversa il campo in primo piano parlando animatamente con una donna, mentre Herbert Marshall esce da una casa; *The Thirty-Nine Steps*: mentre Robert Donat e Lucy Mannheim vanno a prendere l'autobus, passa sul marciapiede gettando la carta di un chewing-gum; *Young and Innocent*: è un fotografo che tenta inutilmente di scattare una fotografia all'uscita di un tribunale; *The Lady Vanishes*: lo si vede andare su e giù lungo il marciapiede all'arrivo del treno alla stazione di Londra; *Rebecca*: passa sul marciapiede dietro George Sanders mentre questi esce dalla cabina da cui ha telefonato a Judith Anderson; *Suspicion*: passa per la strada mentre Joan Fontaine va al villaggio; *Saboteur*: in costume di cow-boy, con un lungo paio di baffi, porta la posta al ranch; *Shadow of a Doubt*: gioca a bridge in treno e ha in mano tredici picche; *Lifeboat*: appare su un giornale, prima e dopo la cura, per reclamizzare un prodotto dimagrante; *Spellbound*: esce da un ascensore con una cartella in mano, nell'albergo in cui si trovano Ingrid Bergman e Gregory Peck; *Notorious*: durante la festa in casa di Sebastian vuota d'un sol colpo una coppa di champagne; *The Paradine Case*: esce dalla stazione, dietro Gregory Peck, trasportando un violoncello; *Rope*: traversa la strada al braccio di una donna nella panoramica con cui comincia il film (sostituita con un fotogramma fisso nell'edizione italiana); *Under Capricorn*: discute con altri due uomini sotto il porticato della residenza del governatore, mentre Michael Wilding entra; *Stage Fright*: si volta per la strada stupefatto a guardare Jane Wyman che parla da sola; *Strangers on a Train*: mentre Farley Granger scende dal treno a Metcalf, Hitch vi sale con un contrabbasso; *I Confess*: passa sull'alto di una scalinata in senso opposto a quello indicato da un cartello; *Dial M for Murder*: è sulla foto di collegio che Ray Milland mostra ad Anthony Dawson; *Rear Window*: rimonta la pendola in casa del compositore; *To Catch a Thief*: è seduto in pullman a sinistra di Cary Grant e vicino a una gabbia di uccelli; *The Trouble with Harry*: passa per la strada dietro l'auto del-

l'amatore di quadri; *The Man Who Knew Too Much*: guarda accanto ai McKenna un numero di giocolieri arabi filmato a Marrakesh e proiettato in trasparente; *The Wrong Man*: appare prima dei titoli di testa, proiettando davanti a sé una lunghissima ombra; *Vertigo*: passa per strada vicino alla casa di Tom Helmore trasportando un salvagente; *North by Northwest*: tenta inutilmente di salire su un autobus in cui si precipita Cary Grant; *Psycho*: lo si vede per strada, dietro i vetri dell'ufficio in cui lavora Janet Leigh, con un vistoso cappello texano; *The Birds*: esce dal negozio di uccelli in cui sta per entrare Tippi Hedren, portando due cagnolini al guinzaglio; *Marnie*: traversa il corridoio dell'hotel in cui Tippi Hedren si rifugia dopo un furto e la guarda; *Torn Curtain*: nell'hotel di Copenhagen tiene in braccio un bambino che gli fa pipì sui pantaloni; *Topaz*: lo vediamo all'aeroporto di New York trasportato su una carrozzella per invalidi da cui inaspettatamente si alza.

(Questa filmografia è stata compilata con la collaborazione di Nuccio Lodato)



STRAUB



Logica della percezione

di Carlo Marietti

> « Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques ».
>
> Arthur Rimbaud

Non è troppo rara l'idea che l'uso materialistico del cinema coincida con i suoi risultati (dell'uso prima che del cinema), e non con i modi tramite i quali tale uso (cinema) diviene possibile; che non consistono, come si crede, nelle intenzioni, o, se si vuole, solo nel riconoscerne la possibilità (delle intenzioni non meno che del cinema che le illustri). Comunque anche se ci si limita a registrare il silenzio, non si può mettere in dubbio che esso proviene dall'universo del discorso critico, e non dal cinema. Ci sembra questa una ragione sufficiente (anche per non correre il rischio di esibire una inesistente neutralità) per tralasciare ogni prefigurazione, e muovere dal punto in cui ci troviamo, in nome solo degli strumenti che usiamo, senza l'illusione di aver già superato il solco su cui sta il tendone del **Circo**, e di poter godere del privilegio riservato a Charlot di entrarvi ed uscirne a piacimento, per confermarci un sistema di riferimento (per non molto, il tempo di una proiezione) sicuro.

La falsa analogia. La nozione di sistema di riferimento è senza dubbio connaturata al cinema senza che vi sia implicata quella di unità di misura[1]. Ce lo conferma la forma sottile di imprecisione in cui si avviluppa ogni tentativo di approccio al sistema di riferimento, il quale può sempre contare su una serie di testimonianze

[1] Se qui viene considerato il sistema di riferimento in quanto luogo della distrazione (o discrezione) del critico, ciò è dovuto all'impossibilità di dichiarare la metafora nella quale questo discorso si muove — quella del movimento da e verso l'opera — senza esibirla.

favorevoli, senza talvolta supporre che i testimoni prima del delitto sono dei visionari e dopo il delitto dei voyeurs. Se qui non si vuol far pendere da una parte (del possibile movimento) il piatto della bilancia, è perché non si può fare a meno di credere che il meccanismo nasconda sempre un vizio di partenza: quello dell'infedeltà verso ciò che si vede, o quello dell'inspiegabilità almeno di ogni spostamento dal punto in cui ci troviamo. Ma qualcosa può farci dubitare che quel punto sia il sistema di riferimento: se siamo in grado di delimitarlo. I cultori della realtà non ne hanno mai dubitato. I cultori dell'infinito ne dubitano sistematicamente. I primi trasferiscono l'oggettività all'interno dell'opera. I secondi vi trasferiscono la sua assenza. I primi fanno tuttavia qualcosa di più, e dimenticano la condizione alla quale si assoggettano: l'attenzione[2]. Le loro disinvolte sviste sono una prova che, se non raccolgono i frutti della realtà, è perché la scambiano con l'idea che ne hanno. Comunque essi ci insegnano che tramite alcuni précis d'esoterismo (non) politico non cerchiamo la salvezza. Si può però cercare di fare a meno del sistema di riferimento, o privarci del privilegio di stare all'esterno: ossia essere distratti per convinzione, se la distrazione non finisce per convincerci della realtà di qualche enigma. Fedeltà al cinema, infedeltà al film. Fedeltà al film, infedeltà al cinema. Comunque doppia infedeltà: l'enigma non è che il frutto della riconciliazione. La fedeltà al cinema non implica nè esclude la (in)fedeltà dichiarata, non è il terreno della proposta di nuovi argomenti. E' l'inversione del tempo, la descrizione di uno spazio i cui punti non sono individuati dai punti di due assi, ma da relazioni di infiniti punti (infedeltà dell'intelligenza) o di punti in numero finito (infedeltà della percezione). Bisogna dire che i sospetti che seguono la mancata risoluzione di questi enigmi fittizi proiettano l'incredulità verso l'oggetto, l'opera, o verso l'uso che è possibile farne (possibile=non necessario). Ma forse è proprio l'equivalenza oggetto-opera che lascia perplessi, perché la sua ammissione comporta altre e più sospette ammissioni: come quella dell'esterno, riferito al sistema di riferimento. Ossia il cammino dalla percezione all'intelligenza, e la sua logica. Ma se ci proviamo a considerare una tale logica come la materia di qualche ulteriore inversione perdono di importanza, di necessità, le equivalenze più scoperte, e anche quella che coinvolge un oggetto tralasciando i suoi connotati materiali, con la convinzione che grosso modo le proprietà della sua natura facciano il resto, anche dimostrare la fedeltà dell'idea a se stessa, attraverso un qualcosa che non deve che confermarla, per l'appunto un oggetto determinato, l'opera. Queste tacite ammissioni, nella misura in cui non sono metafore ma esercizi dell'intelligenza, fanno pensare che l'opera non sia che la materia organica dell'idea, e danno origine a un sistema ricorrente di verifica, nel migliore dei casi da uno stato di incosciente mobilità, nel peggiore da uno di cosciente immobilità.

L'analogia. Possiamo allora, ipotizzando un cammino logico, sottrarci al confronto con il canto delle Sirene e con l'infinito al cinema: procedere alla formazione logica di un sistema di riferimento, non necessariamente logico, significa non rifiutarsi di commettere il delitto nè di esserne testimoni. Così, profilare ulteriori précis d'esoterismo ritagliando una fetta del linguaggio dell'infinito, in modo che al tutto rimanga il fascino dell'uno e la chiarezza dell'altra, non è sufficiente a impedire che la mobilità venga scambiata per movimento. In questo senso la cultura dell'infinito

[2] Comunque questi tentativi sporgono sull'opera in modo "naturale", con pretese di verosimiglianza: e presumono un movimento che nascondono (quando non mettono se stessi al centro per far girare il resto).

si sforza di cercare il sistema di riferimento sulla base della sua mobilità, quindi di volta in volta sulla base degli spostamenti effettivi. Ma questo non riesce sempre, pur consentendo le più innocenti, anche se provocanti, analogie. Comunque su questa strada si scampa a un pericolo: quello di scambiare il cinema per quello che deve essere, senza sapere se può esserlo. Come anche, se si mettono da parte le analogie e si cercano le identità, si può di nuovo scambiare l'idea con la realtà, e prendere il cinema come il mezzo, senza bisogno di fornire spiegazioni. In realtà ciò che colpisce nell'analogia è l'esistenza inseparabile di una identità e di una differenza, di uno scarto. Ancora, per l'occhio che cerca l'identico, la differenza è l'esterno dell'analogia e la ragione che le impedisce di cadere. Su questa base parlare di cinema impegna a cercare le differenze: ossia il terreno dell'idea è il terreno dell'attribuzione non meno che quello dei riconoscimenti. Ma anche il terreno dell'attribuzione della differenza non meno che dell'identità, e del loro riconoscersi. Così riconoscere l'oggettività dell'identità è scambiarla con l'oggetto, di cui invece è la negazione: la riconosciamo invece nella differenza, nello scarto tra l'idea e la realtà. Esso ha nel tempo lo stesso aspetto del "Chisciotte" di Pierre Menard: paradossalmente non contiene nè precedenze nè inversioni, nè un prima nè un dopo. Il rapporto che intrattiene non è con il tempo, ma con l'identità. In tal modo il problema dell'oggettività è equivalente a quello dell'uso logico dell'infinito: la scoperta dell'immaginazione non per privarcene, ma per costituirla. L'uso di cui parlavamo all'inizio non consiste quindi nell'attribuire alla realtà il potere di autogenerarsi fuori del cinema, o all'idea la facoltà di sostituirla, ma nel punto di incontro di queste metafore dove esse cessano di **stare per**, di sostituire l'oggettività del vedere e dell'udire con la forma della loro negazione. E' così possibile reintegrare la nozione di autore — al servizio di quella dell'opera — nella morte dell'altra, quella dell'autore reale, in nome di un autore vero. Allora l'attenzione cessa di essere il luogo del dovere: la distanza tra la realtà e la verità coincide con il segreto di una vita che vive la saggezza reale (il cinema di Rossellini) e la vera saggezza (Straub). A una richiesta filistea — perché essere Straub? — una risposta non linguistica — come essere Straub? — ossia il film non più oggetto, ma oggettivo — il film che Straub sta facendo da sempre.

La verità dell'analogia e l'analogia vera. La verità del cinema di Straub ci consente di alludere a un segreto, che è lo stesso mistero dell'analogia, il risultato del suo esercizio. Questa nozione vive nel cinema fuori dal rischio e dall'armonia, perché ne è comunque la verità più scoperta: la sua distanza dal fatto cinematografico la possiamo chiamare provvisoriamente idea, a patto di non dimenticare l'incertezza di questa denominazione e il carattere provvisorio della separazione. L'esercizio di questa nozione — l'amour fou — dà luogo alla pratica delle inversioni e al sorgere delle figure. Così se è vero che ogni analogia nasconde una proporzione (in cui il segno [=] non consente scambi di direzione, quindi non aritmetica), ogni film è la messa in scena delle condizioni del suo svelarsi a noi, e la rivelazione della necessità di un occultamento. Ma ciò che viene occultato non è la forma, ma i suoi termini, il soggetto e il predicato dei due membri dell'analogia. A volte l'Eau e les Rêves, altre volte interi enunciati di figure reali. Comunque un tale esercizio non è riservato all'immaginazione, ma è o ha il potere di sedurre molto prima, o molto dopo, la stessa realtà. Se si pensa di farne a meno si generano metafore, ma queste sono l'esito, non il principio del discorso. Infatti l'esercizio dell'analogia è fondato sul prolungamento: ossia non è dato pronunciarla perché la sua enunciazione

equivale a pronunciarne e verificarne l'esistenza. O anche, chiedersi che cos'è equivale a perderla. Così la scelta dei termini è il riempimento degli spazi vuoti, che è possibile ripetere infinite volte, senza mai illudersi che una di queste sia l'ultima, perché non sarebbe che la prima (il modello di ogni analogia). Così anche, il cinema di fronte alla realtà, vale a dire l'enunciato che contiene questa proporzione, consente di sottomettere i film alle più stravaganti analogie, che vanno a riempire uno spazio nè della realtà nè del cinema, ma del confronto di chi di fronte ad entrambe scopre il paradiso della conferma e le prove dei suoi malcelati sospetti. Ma l'esercizio non sospettoso dell'analogia scopre le sue possibilità di volta in volta, e gli usi che è possibile farne, è cioè la pratica dell'analogia. O l'abolizione degli itinerari — la statua dell'amore triste: ''Rome se permettra de choisir à son tour'' — che suggerisce un percorso la cui suggestione è nella caduta della metafora e della sua complicità con il fatto cinematografico, del suo prolungamento oltre lo spazio del Cinema — « per me un'inquadratura (plan) è un'inquadratura » — nella risoluzione della metafora in tautologia. Se Hitchcock e Murnau, come tutti i grandi creatori di forme, ci fanno abbandonare la realtà, Straub ci costringe ad abbandonarne l'idea provvisoria che scaturisce dal confronto della realtà con se stessa: **Le Conte de la grande-mère** acquista nella pratica (tautologica) dell'analogia il potere di produrre **Le Rêve de l'enfant.** Ma è impossibile definire questa pratica senza far ricorso alla sua soppressione: l'obiettivo di **Othon** prolunga all'infinito lo spazio percepibile — ma **Othon** è anche il primo film sul suono, contro e tramite il suo mistero, contro e tramite Corneille e la parola.

INFEDELTA' DELL'INTELLIGENZA. Bach e la forma. L'infinito logico. Prima che sulla parola, l'esperienza viene fatta sul suono: ma più sui modelli del suo ordine che sulla sua materialità. D'altra parte stabilito che c'è un modello, che del modello esiste una scrittura viva, l'opera di Bach, il tradimento sarà inevitabile. **Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter** è la prima di tutto la ricostruzione di un testo. In questo senso il film ha la stessa distanza da se stesso che possiede l'esecuzione rispetto alla partitura o, anche, la stessa infedeltà: ma oltre che una dimostrazione è anche lo sviluppo di un'idea narrativa (polifonica, a tre voci). Straub ha detto: « ... tutta l'arte del cinematografo non è altro che l'applicazione dello spazio al tempo ». Ma il **Bräutigam** è l'esatto contrario della sua verità: uno spazio sonoro. Il pianosequenza notturno con cui dopo i titoli di testa si apre il film è l'applicazione di un tempo allo spazio. Per chi non va in cerca dell'insolubile, ma in ogni difficoltà scorge una promessa, il **Bräutigam** segna la distanza assoluta dalla realtà: per noi ne segna la conferma. Se ci dichiara la distanza che lo separa dalla realtà, è per scoprire il suo (della realtà, del cinema) vizio assurdo: la logica non reale, prima della realtà non logica. E paradossalmente Straub ci fornisce una chiave: — Freder: « ''Anche nelle scienze non si può sapere niente, tutto deve essere fatto'', diceva Goethe » — (e il commento di Danièle Huillet...). Nel film possiamo contare su un lungo attimo di corrispondenza tra spazio e tempo solo perché « la vita nella sua illimitata pienezza appare inquadrata e circoscritta solo e soltanto nel teatro ». Comunque perché la pratica della tautologia è l'avvertimento della realtà: la realtà è il suono, e viceversa. La definizione di questa verità in un vocabolario non idealistico è al presente impossibile.
Sulla base di questi procedimenti il **Bräutigam** distanzia da sè lo spazio critico , lo spazio della ricostruzione, esigendo solo la attenzione (« la percettibilità — afferma Novalis — è un'attenzione »): la scoperta avviene prima che ci sia un oggetto da ritrovare. La produzione di questa distanza è anche il primo ac-

cenno a un nuovo vocabolario, la cui logica tende a distaccarsi dalla risonanza delle parole e dalla suggestione dei sensi cui esse introducono. Questo vocabolario non viene prima della sua scrittura, nè è costruito sulla base dei testi: esso è suffragato solo dall'attenzione, e dai procedimenti che la coinvolgono. La distanza di ogni piano dal senso cui è in grado di alludere non è nel **Bräutigam** la messa in scena, dell'esercizio della tautologia e del suo potere analogico, ma la sua continua messa in forse. Che sia al servizio del nuovo vocabolario risulta dall'assenza delle condizioni alle quali il significato si sottopone solitamente, quando viene meno la sua stabilità. La definizione dialettica dell'intelligenza è in gioco assai meno nel **Bräutigam** che in **Nicht Versöhnt**: quest'ultimo ne fornisce i compiti, senza la pretesa di instaurarne le condizioni. Ogni piano di **Nicht Versöhnt** instaura un limite, il piano 4 (e il 5) del **Bräutigam** delimita un orizzonte: il piano 3 il suo prolungamento. La differenza consiste nell'essere così questo orizzonte infinito, e nell'essere il limite di questo orizzonte infinito. Ma un infinito privato del suo potenziale ripetitivo e che ammette solo la notte e il giorno precedente: il tempo che ha un limite e il limite che ha un tempo. Esso esclude il tempo dominato dalla successione perché ammette la causa, a confermarci che l'universo straubiano non presume una generazione. Ma in questo modo rinuncia ad essere un universo come il terreno privilegiato (e privato) di una autorità trascendente che fonda le proprie cose: esse sono ingenerate e il cinema che le enuncia non le sottomette. Il suo terreno è quindi quello della causa che non ha potenza o del tempo senza successione, il quale dimostra senza bisogno di provare. Si può riferire la forma pura della analogia per rendere conto dell'indefinibilità di questo tempo, e della sua precedenza sul fatto cinematografico: riflettere sulle sue profondità e sulla sua specularità equivale a credere che abbia un limite nella distanza che lo separa da noi. Ma ci si rende ben presto conto che ogni tentativo di ricostruire l'avvicinamento che il film nega distanziando e distanziandosi è come la ricerca senza speranza di una condizione di mobilità che consenta di avvicinarsi e allontanarsi contemporaneamente a (da) qualcosa. Scegliere di avvicinarsi o di allontanarsi ancora di più: nel primo caso, sacrificare la conoscenza a un'esperienza sfiduciata, nel secondo, combinare i sensi all'infinito. In entrambe le direzioni il film mette alla prova la devozione alle regole del vocabolario per il quale allontanarsi e avvicinarsi sono voci opposte. Non resta che scegliere la loro contemporaneità: tradire è già introdurre la percezione della forma e le forme della percezione nel tempo assoluto. E riconoscere alla vista il potere di produrre la percezione del suono.

INFEDELTA' DELLA PERCEZIONE. Corneille e la parola. La logica dell'infinito. Se il **Bräutigam** è anche uno studio della spirale, **Othon** è una ricerca del piano e della superficie, e un film che accosta a una logica euclidea una verità incerta. Le sue difficoltà consistono nel tentativo di far coincidere l'una con l'altra. Le sue condizioni sono l'assenza della vertigine e la privazione della profondità: gli obiettivi con cui è girato **Othon** consentono di eliminare la supposizione della distanza, per fondarne la realtà. Il risultato è la superficie, la sua ricchezza, i punti, e i vuoti. Blanchot ha parlato di uno spazio, privilegiato nella sua centralità, e ''privato'' (''personale'', ''soggettivo'') nella sua indeterminatezza, nel quale si trova un punto: questo punto è anche il centro di una opera che oltre ad esso non ha ancora connotati decisivi, e la cui formazione è sottoposta al ritrovamento di questo punto e della sua luce. Questo spazio mette senza dubbio alla prova la nostra incredulità, non nel senso che si riduca ad essere una metafora dell'illusione (e il centro, il centro di questa illusione, e il punto da cui si irraggia), ma piuttosto perché un tale spazio è il

vuoto e il suo riempimento sarà una cosmogonia (o la generazione dell'unica opera). Al di là delle suggestioni questo spazio contiene però una verità, incerta quanto si vuole, ma non per questo meno emergente. Essa riguarda il sorgere di questo spazio, o meglio le sue ragioni: non è provato che sia possibile riassumerle, senza manifestarne alcune difficoltà. La prima, che i già molti commentatori di **Othon** hanno soppresso, è che non è possibile presupporre un testo (letterario o meno): esso non è in grado di riempire uno spazio che esiste a condizione che se ne ricerchi un centro. Allora il testo di Corneille (un'astrazione) non fornisce i punti per questa ricerca, ma semmai i suoni per la sua esibizione successiva. Esso costituisce solo secondariamente la verità incerta cui si accennava. Ma in un primo tempo tale verità riguarda l'obiettivo: occorrono 41 inquadrature perché lo spazio che esso costruisce sia dominato interamente. Questo ci impedisce di confondere l'obiettivo con l'occhio e con le sue regole di oggettività. Ancora una volta si deve fare accenno alla assenza di profondità: le regole dell'obiettivo sono quelle di una geometria del piano, e i punti che esso ci fornisce sono angoli, e non figure. La macchina da presa che panoramica (piano 27) per 90° è già lo svuotamento del campo: se lo confondiamo con lo spazio visivo perdiamo la sua natura di spazio assoluto. Ciò che lo lega allo spazio di Joubert è che non ammette un dominio preliminare: ciò che lo distingue, la produzione di angoli e non di figure. Si capisce anche perché il testo funzioni come un'astrazione: **Othon** nega allo spazio quel potere di tradurre che è al centro della ricerca di Joubert, sopprimendone in tal modo la potenziale illusorietà. A proposito di **Othon** parlare del cinema è un difetto, parlare del film un eccesso: parlare di Corneille un mistero. Allora l'uso di Corneille che **Othon** ci impone, che è la coincidenza cui si accennava, è la soppressione del mistero e dell'astratto: Camille è molto di più che il nostro pianeta, perché è un mistero risolto in modo geometrico e sancisce il potere di questa geometria che alla risonanza sostituisce il vuoto, alla parola angoli complementari, al limite della figura la figura dell'illimitato. La geometria della superficie diviene capace di contenere quella dello spazio e della profondità. Sapere dove va il nostro pianeta interessa meno di riconoscere che l'esplorazione della sua superficie ne elimina la falsa profondità e la tentazione di pronunciarne la specularità, o la sua presunzione.

Due premesse a "Les yeux..."

di Jean-Marie Straub

1

"Othon" (Ottone): tragedia di Pierre Corneille, fu data per la prima volta a corte, a Fontainebleau il 3 agosto 1664... Fortuna, nei secoli seguenti, "Othon" ne ha avuta ben poca. Dal 1682 al 1708 fu rappresentata 30 volte alla Comédie Française, e poi mai più. Corneille teneva molto a questa tragedia: « Se i miei amici non mi ingannano, questa tragedia eguaglia o supera la migliore delle mie. Una quantità di suffragi illustri e solidi si sono dichiarati per essa; e se oso unirvi il mio, vi dirò che vi troverete una certa giustezza nella condotta e un po' di buon senso nel ragionamento. Quanto ai versi, non ne sono stati mai visti di miei che io abbia curato con maggior attenzione. L'argomento è tratto da Tacito, che inizia le sue "Storie" con questa; e non ne ho ancora portata nessuna sulle scene a cui io sia stato più fedele e abbia prestato maggiore invenzione... ».

Ottone ha grandi virtù, ma è essenzialmente uomo di corte, e sotto Nerone ha dovuto piegarsi e seguirne i vizi. Divenuto libero, aveva potuto seguire liberamente il proprio carattere. Nella tragedia di Corneille è innamorato veramente di Plautina; nella Storia aveva promesso al padre, il console Vinio, di sposarla, se otteneva che Galba lo scegliesse per suo successore; e siccome si vide imperatore senza la sua opera...

« Non ho voluto andare oltre la storia; e posso dire che non s'è ancora vista tragedia in cui si maneggino tanti matrimoni per non concluderne nessuno. Sono intrighi di gabinetto, che si distruggono a vicenda », dice Corneille.

Per gli intriganti Lacone, Vinio e Marciano (« Niente bene pubblico, se ci diviene funesto... Non viviamo che per noi, e non pensiamo che a noi »), l'ideale dei sovrani è proprio il vecchio imperatore Galba: « Vedete... che potere ci lascia, in che posizione ci ha messi la sua debolezza, i nostri ordini regolano tut-

to, noi diamo, ritronchiamo; niente è eseguito appena lo impediamo: siccome da uno di noi bisogna che tutto si ottenga, vediamo la nostra corte più grossa della sua... ». Di questo genere sarebbe l'imperatore che Lacone e Marciano preferiscono: Pisone. « Pisone ha l'anima semplice e lo spirito abbattuto; se ha grande nascita, ha poco di virtù; non di quella virtù che detesta il crimine; la sua probità severa è degna che la si stimi; ha tutto ciò che fa un grand'uomo dabbene; ma in un sovrano è poca cosa, o niente ».
E' dovuto all'invenzione di Corneille il personaggio di Camilla, nipote di Galba, personaggio veramente epico (nel senso brechtiano): « Forse un giorno Roma si permetterà di scegliere a sua volta ».

2

Inniga di Machorka-Muff era l'amour-fou prostituito, Johanna dei non-riconciliati era l'amour-fou sacrificato, Anna Magdalena Bach era l'amour-fou inter-rotto dalla morte, Lilith del Fidanzato: l'amour-fou ribelle e utopistico. Camille è l'amour-fou rifiutato e urlando nelle rovine (« ...forse un giorno Roma si permetterà... »).
Inniga, Johanna e Anna Magdalena erano la Germania; Lilith è il terzo mondo, e Camille: il nostro pianeta.

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library

"Les yeux ne veulent pas èn tout tèmps sè fèrmèr"

di Jean-Marie Straub
e Danièle Huillet

O. *Totale*. (Zoom [1]; 1'16") Dapprima fisso: il Campidoglio e la città visti dal Palatino sopra via S. Teodoro; la m.d.p. *panoramica* di circa 300° da destra a sinistra seguendo via S. Teodoro, poi lungo la facciata di una casa popolare, sulle rovine della Casa di Nerone, in alto verso un albero, ridiscende lungo l'albero e lungo una rupe fino a un buco nero in questa rupe (un bambino fischia, poi grida - off, da una finestra della casa popolare: "Piove!"): *zoom* avanti sul buco (entrata di una caverna dove i partigiani comunisti nascondevano le armi durante la guerra). Durante tutta l'inquadratura: rumori di traffico (sincroni con l'immagine).

Titolo di testa (52") in dissolvenza (di 24 fotogrammi) l'uno sull'altro, su fondo neutro: 1. Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer 2. ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour 3. da "Othon" di Pierre Corneille 4. film di *Jean-Marie Straub* e *Danièle Huillet* 5. assistiti da *Leo Mingrone, Anna Raboni, Sebastian Schaudhauser, Italo Pastorino, Elias Chaluja* 6. pettinature *Todero Guerrino* 7. fotografia *Ugo Piccone, Renato Berta* [2] 8. suono *Louis Hochet, Lucien Moreau* 9. produzione *Janus-Film/Klaus Hellwig, Straub-Huillet*. Dissolvenza in chiusura (24 ftg.).

1. *Piano semi-ravvicinato* (9; 45"). Terrazza di Settimio Severo sul monte Palatino [3]. Ottone e Albino di spalle, in piedi sul bordo della terrazza, A. con un piede sul muro; la m.d.p. è alla destra di O. leggermente dal basso; sono voltati verso il traffico di piazza di Porta Capena (che non si vede) e guardano in basso; davanti a loro le chiese di S. Giovanni e Paolo (cupola) e di S. Gregorio (facciata rinascimentale). Dopo un po', A. gira la testa verso O. e gli parla.

[1] La prima indicazione fra parentesi si riferisce all'obiettivo usato (serie Cooke, 16 mm., montati su Eclair Coutant: 9; 12,5; 17,5; 25; e zoom per quest'inquadratura e per la 15 bis).
[2] Il film è stato girato con negativo 16mm. Eastmancolor (Rochester). Formato 1x1,33.
[3] Il luogo dove sono avvenute le riprese verrà indicato solo nella prima inquadratura di ogni "atto" (si tenga presente che alla partizione in atti di Corneille corrispondono i seguenti blocchi di inquadrature: I atto = 1-15 bis; II atto = 16-27; III atto = 28-41; IV atto = 42-54; V atto = 55-68).

Albino: La vostra amicizia, Signore, mi renderà temerario:
Ne abuso, e so che sto per dispiacervi,
Che condannerete la mia curiosità;
Ma crederei di farvi un'infedeltà
Se vi nascondessi niente di ciò che intendo dire
Del vostro amore nuovo sotto questo nuovo impero.
Ci si meraviglia di vedere che un uomo quale Ottone,
Ottone, di cui gli alti fatti sostengono il grande nome,
Degni di un Vinio ridursi alla figlia,
Si attacchi a questo console che devasta, che preda,
Che può tutto, lo confesso, presso l'Imperatore,
Ma di cui tutto il potere non serve che a fare orrore,
E distrugge tanto più, quanto più lo si vede crescere,
Ciò che si deve d'amore alle virtù del suo padrone.

La luce si oscura durante le ultime parole di A., e si leva il vento.

2. *Piano Totale* (dall'alto). (9; 1'34'') Il traffico di piazza di Porta Capena. Sullo sfondo: Monte Cavo.

Ottone (off): Quelli che si vede meravigliarsi di questo nuovo amore
Non hanno mai ben concepito ciò che è la corte.
Un uomo quale me mai se ne distacca;
Non c'è ritiro od ombra che lo nasconda;
E se del sovrano il favore non è per lui,
Bisogna, o che perisca, o che prenda un appoggio.
Quando il monarca agisce per sua propria condotta,
I miei pari senza periglio si schierano al suo séguito:
Il merito e il sangue ci fanno ivi discernere;
Ma quando il potentato si lascia governare,
E che del suo potere i gran depositari
Non hanno per ragion di Stato che i loro propri affari,
Questi vili nemici di tutte le genti di cuore
Cercano di spingerci con ogni rigore,
A meno che la nostra destra e pronta servitù
Ci rubi ai furori della loro inquietudine.
Tostoché di Galba il Senato ebbe fatto scelta,
Nel mio governatorato io ne stabilii le leggi;
E fui il primo che si vide al nuovo Principe
Dare tutto un esercito e tutta una provincia:
Così io mi contavo tra i suoi primi seguaci.
Ma già Vinio aveva preso vantaggio;
Marciano il liberto, di cui vedi i predamenti,
Aveva con Lacone chiuso tutti i passaggi:
Non s'appressava a lui che sotto il loro buon piacere.
Io ebbi dunque per produrmici uno dei tre da scegliere.
Li vedevo tutti e tre affrettarsi sotto un padrone
Che, carico di una lunga età, ha poco tempo da esserlo,
E tutti e tre a gara pressarsi ardentemente
A chi divorerebbe questo regno d'un momento.
Ebbi orrore degli appoggi che restavano soli da prendere,
Sperai qualche tempo di potermene difendere.
Ma quando Ninfidio in Roma assassinato
Fece posto al favorito che lo aveva condannato,
Quando Lacone, per la sua morte fu prefetto del pretorio,
Quando per coronamento di un'azione sì nera
Gli stessi assassini fecero ancora trafiggere
Varrone, Turpiliano, Capitone, e Macro,
Io vidi che era tempo di prendere le mie misure,
Che si perdeva di Nerone tutte le creature,
E che, rimasto solo di tutta questa corte,
A meno di un Protettore avrei presto il mio turno.
Scelsi Vinio in quella diffidenza;
Per più sicurezza ne cercai l'alleanza.
Gli altri non hanno né sorella né figlia da darmi;
E da loro senza questo gran nodo tutto è da sospettare.

3. Da *P.R./P.S.R.* a *P.R.*[4] (17,5; 1'24''). A. e O. di spalle; la m.d.p. è in mezzo a loro, alla sinistra di O. Davanti a loro la FAO e le Terme di Caracalla; in basso, il traffico.

Albino: I vostri voti furono ricevuti?
Ottone: Sì: già l'imeneo.
Avrebbe con Plautina unito il mio destino,
Se quei rivali di Stato non ne sapessero divergere
Un padrone che senza loro non osa niente consentire.
Albino: Così tutto il vostro amore non è che una politica,
E il cuore non sente ciò che la bocca spiega?
Ottone: Non lo senti, Albino, dal primo giorno;
Ma questa politica è divenuta amore:
Tutto me ne piace, tutto me ne incanta, e i miei primi scrupoli
Presso un sì caro oggetto passano per ridicoli.
Vinio è console, Vinio è potente;
Egli ha nascita; e se è attivo,
Se segue dei favoriti la china troppo comune,
Plautina odia in lui queste cure della sua fortuna:
Il suo cuore è nobile e grande.
Albino: Checché ella abbia di virtù,
Voi dovreste nell'anima essere un po' combattuto.
La nipote di Galba per dote avrà l'Impero
E vale bene che per lei a questo prezzo si sospiri:
Suo zio deve presto sceglierle uno sposo.
Il merito e il sangue fanno un bagliore in voi,
Che per aggiungerci ancora quello del diadema...
Ottone: Quando il mio cuore si potesse sottrarre a ciò che amo
E che per me Camilla avesse tanta bontà
Che io dovessi sperare di vedermene ascoltato,
Se, come tu lo dici, la sua mano deve fare un padrone,
Nessuno dei nostri tiranni è ancora lasso di esserlo;
E sarebbe attirarli tutti e tre su di me
Aspirare senza loro ordine a ricevere la sua fede.
Soprattutto di Vinio il sensibile coraggio
Farebbe tutto per perdermi dopo un tale oltraggio,
E si vendicherebbe anche in faccia degli Dei,
Se io avessi su Camilla osato volgere gli occhi.
Albino: Pensateci tuttavia: mia sorella è presso di lei;
Vi ci posso servire; l'occasione è bella;
Ogni altro amante che voi se ne lascerebbe incantare;
E vi direi di più, se voi osaste amarla.

La m.d.p. *carrella* avanti su O., che si volta bruscamente verso A.

Ottone: Porta ad altri che a me quest'esca inutile;
Il mio cuore, tutto a Plautina, è chiuso per Camilla.
La bellezza dell'oggetto, la vergogna di cambiare,
Il successo incerto, l'infallibile pericolo,
Tutto fa ai tuoi progetti invincibili ostacoli.

4. *P.R.* (17,5; 20''). A. di profilo: la m.d.p. è alla sua destra, leggermente dal basso. Poggia il piede a terra. Sullo sfondo, S. Giovanni e Paolo.

Albino: Signore, in meno di niente si fanno miracoli:
A quei due gran rivali forse sarebbe dolce
Togliere a Vinio un genero quale voi,
E se l'uno per fortuna a Galba vi propone...
Non è che dopo tutto io ne sappia alcuna cosa:
Sono loro troppo sospetto per aprirsene a me;
Ma se posso dirvi infine ciò che ne credo,
Io vi proporrei, se fossi al loro posto.

[4] D'ora in poi verranno adottate le abbreviazioni seguenti: P.R. = piano ravvicinato; P.S.R. = piano semi-ravvicinato; P.M.R. = piano molto ravvicinato; P.P. = primo piano; P.T. = piano totale; P.S.T. = piano semi-totale.

5. *P.R.* (25; 13"). O. di profilo: la m.d.p. è alla sua sinistra, leggermente dal basso, e gira attorno a lui (*carrello-panoramica* sinistra-destra) mentre O. si gira verso A., poi in direzione della m.d.p.: vede venire Vinio.

Ottone: Nessuno di loro farà ciò che tu vuoi che faccia;
E se possono mai trovare qualche dolcezza
A fare che Galba scelga un successore,
Vorranno per questa scelta mettersi in assicurazione,
E non ne proporranno che della loro dipendenza.
Io so... Ma Vinio che scorgo venire...

6. Da *P.R.* a *P.S.R./S.T.* (12,5; 1'09"). Dapprima su Vinio solo, che arriva; la m.d.p. *panoramica* da s. a d. accompagnandolo, e scopre A., che si ritira, e O., che V. spinge di qualche passo lungo il muro (*panoramica*); V. si ferma e si volta (di profilo sinistro) verso O., poggiando il piede destro sul muretto.

Vinio: Lasciateci soli, Albino: voglio intrattenerlo.
Credo che voi mi amate, Signore, e che mia figlia
Vi fa prendere interesse in tutta la famiglia.
Ne abbisogna una prova, e non solamente
Che consista nei doveri di cui si fa premura un amante:
La abbisogna più solida, la abbisogna da un grand'uomo,
Da un cuore degno in effetti di comandare a Roma.
Bisogna non amarla più.
Ottone: Che? Per prova d'amore...
Vinio: Bisogna fare ancor più, Signore, in questo gran giorno:
Bisogna amare altrove.
Ottone: Ah! che mi osate dire?
Vinio: Io so che al suo imene tutto il vostro cuore aspira;
Ma ella, e voi, e io, stiamo tutti per perire,
E il vostro cambio solo ci può tutti soccorrere.
Voi mi dovete, Signore, forse qualche cosa:
Senza me, senza il mio credito che ai loro disegni oppongo,
Lacone e Marciano vi avrebbero poco sofferto;
Bisogna a vostro turno rompere un colpo che mi perde,
E che, se il vostro cuore non si strappa a Plautina,
Vi coinvolgerà tutti e due nella mia rovina.
Ottone: Nella più dolce speranza dei miei voti accettati,
Ordinarmi che io cambi, e voi proprio!

7 *P.R.* (17,5; 2'42"). Vinio di profilo (nell'asse). Dietro di lui, il palazzo della FAO e le rovine delle Terme di Caracalla; in basso, il traffico.

Vinio: Ascoltate.
L'onore che ci farebbe il vostro illustre imeneo.
Dei due che ho nominato tiene l'anima sì angustiata
Che fin qui Galba, che ossessionano tutti e due,
Ha rifiutato il suo ordine all'effetto dei nostri voti.
L'ostacolo che ci fanno vi può mostrare senza pena
Qual è per voi e me la loro invidia e il loro odio,
E che oggi, dall'aria in cui noi ci guardiamo,
Ci perderanno presto se noi non li perdiamo.
E' una verità che si vede troppo manifesta;
E su questo fondamento, Signore, io passo al resto.
Galba, vecchio e rotto, che si vede senza figli,
Crede che si disprezzi in lui la debolezza degli anni,
E che non si può amare di servire sotto un padrone
Che non avrà licenza di ben riconoscerlo.
Egli vede da tutte le parti del tumulto eccitato:
Il soldato in Siria è quasi rivoltato;
Vitellio avanza con la forza unita
Delle truppe della Gallia e della Germania;
Ciò che ha di vecchi corpi lo soffre con noia;
Tutti i pretoriani mormorano contro di lui.
Del loro Ninfidio l'indegno sacrificio
Di chi se lo immolò chiede loro giustizia:
Egli lo sa, e pretende con un giovane Imperatore
Richiamare gli spiriti, e calmare il loro furore.

Egli spera un potere fermo, pieno, e tranquillo,
Se nomina per Cesare uno sposo di Camilla;
Ma bilancia ancora su questa scelta d'uno sposo,
E io non posso, Signore, assicurarmi che su voi.
Ho dunque per questa grande scelta vantato il vostro coraggio,
E Lacone a Pisone ha dato il suo suffragio.
Marciano non ha parlato che in termini ambigui,
Ma senza dubbio andrà dalla parte di Lacone,
E l'unico rimedio è di guadagnare Camilla:
Se la sua voce è per noi, la loro è inutile.
Noi saremo pari numero, e nell'eguaglianza
Galba per questa nipote avrà della bontà.
Ha rimesso espressamente a fra poco di risolverne.
Dalle nostre teste su di loro deviate questo fulmine:
Ve lo dico ancora, contro quei gran gelosi
Io non mi posso, Signore, assicurare che su voi.
Dalla vostra prima scelta checché io debba attendere,
Vi amo ancor più per padrone che per genero;
E non vedo per noi che un naufragio certo,
Se dobbiamo ricevere un Principe dalla loro mano.

8. *P.R.* (17,5; 10"). O. di profilo/faccia. Dietro di lui, pini e S. Giovanni e Paolo.

Ottone: Ah! Signore, su questo punto è troppo di fiducia,
E' tenervi troppo sicuro della mia obbedienza.
Io non prendo più leggi che dalla mia passione:
Plautina è l'oggetto solo della mia ambizione:
E se la vostra amicizia mi vuole staccare da lei,
L'odio di Lacone mi sarebbe meno crudele.

9. *P.R.* (17,5; 10"). V. di profilo sinistro. Dietro di lui, il gazometro. Il vento fa muovere la luce del sole su V. durante le parole di O.

Ottone (off): Che m'importa dopo tutto, se tal è la mia sfortuna,
Di morire per suo ordine, o morire di dolore?
Vinio: Signore, un gran coraggio, a qualunque punto esso ami,
Sa sempre, al bisogno, possedersi se stesso.
Poppea aveva per voi almeno altrettanti adescamenti,
E quando ve la si tolse voi non ne moriste!

10. *P.P.* (25; 28"). O. di faccia. Dietro di lui, soltanto alberi. La luce del sole aumenta lentamente, e sempre di più, fino alla fine dell'inquadratura.

Ottone: No, Signore; ma Poppea era un'infedele,
Che non voleva che il trono, e che mi amava meno di sé.
Quel po' che ebbe d'amore non fece del letto di Ottone
Che un gradino per salire a quello di Nerone:
Non mi sposò che al fine di produrvisi,
Di custodirvi il suo posto all'azzardo di nuocermi:
Così ne fui bandito sotto un titolo d'onore,
E per non più vedermi mi si fece governatore.
Ma io adoro Plautina, e regno nella sua anima;
Ordinarci di spegnere una sì bella fiamma,
E'... non l'oso dire. Vi sono altri Romani,
Signore, che sapranno meglio appoggiare i vostri disegni;
Ve ne sono, il cui cuore per Camilla sospira,
E che saranno rapiti di dovervi l'Impero.

11. *P.M.R.* (25; 10"). Vinio di faccia. Dietro di lui, il gazometro.

Vinio: Io voglio che questa speranza ad altri sia permessa,
Ma siete assai sicuro ch'essi siano dei nostri amici?
Sapete meglio di me se piaceranno a Camilla?

12. *P.R.* (17,5; 3"). O. di profilo destro. Dietro di lui, S. Giovanni e Paolo e S. Gregorio.

Ottone: E credete per me che ella sia più facile?
Per me, che altri voti...

13. Da *P.R.* a *P.S.R.* (17,5; 1'43"). Dapprima V. solo, di profilo.

Vinio: Per non celarvi niente,
Uscendo da Galba, ho voluto parlarle:
Ho voluto su questo punto presentire il suo pensiero;
Ne ho nominato parecchi per i quali le ho fatto premura.
Ai loro nomi, un gran freddo, una fronte triste, un occhio basso,
M'hanno fatto vedere tosto che non le piacevano;
Al vostro ella ha arrossito, poi s'è messa a sorridere,
E m'ha subito lasciato senza volermi dire niente.
Sta a voi, che sapete ciò che è amare,
Giudicare del suo cuore ciò che si deve presumere.

La m.d.p. *carrella* lentamente indietro per scoprire anche O. Dietro di loro, le rovine delle Terme di Caracalla e il traffico.

Ottone (off): Non ne voglio giudicare niente, Signore; e senza Plautina
L'amore m'è veleno, la felicità m'assassina,
E tutte le dolcezze del potere sovrano
Mi sono orrendi tormenti, se me ne costa la sua mano.
Vinio: Di tanta fermezza avrei l'anima rapita,
Se questo eccesso d'amore ci assicurasse la vita;
Ma ci abbisogna il trono o rinunciare al giorno;
E quando periremo a che servirà l'amore?
Ottone: A dei vani sgomenti un nero sospetto vi abbandona;
Pisone non è crudele e ci lascerà vivere.
Vinio: Ci lascerà vivere, e vi ho nominato!
Se di vederci in Roma egli non è allarmato,
I nostri comuni nemici, che prenderanno la sua condotta,
Ne preverranno per lui il pericoloso séguito.
Signore, quando per l'Impero uno si è visto designare,
Bisogna, checché arrivi, o perire o regnare.
Il postumo Agrippa visse poco sotto Tiberio;
Nerone non risparmiò il sangue del suo fratellastro;
E Pisone vi perderà per la stessa ragione,
Se voi non vi affrettate a prevenire Pisone.
Non c'è via di mezzo che, in sana politica...
Ottone: E l'amore è la sola dove tutto il mio cuore si applica.
Niente vi è servito, Signore, nominarmi:
Voi volete che io regni, e io non so che amare.
Potrei sapere di più, se l'astro che domina
Mi volesse fare un giorno regnare con Plautina:
Ma rubare la sua anima a sì dolci adescamenti,
Per attaccare la sua vita a ciò che non si ama!

14. *P.M.R.* (25; 15"). Vinio (nell'asse) e, dietro di loro, le rovine delle Terme di Caracalla.

Vinio: Ebbene! se questo amore ha su voi tanta forza,
Regnate: chi fa delle leggi può ben fare un divorzio.
Dal trono uno considera infine i suoi veri amici,
E quando voi potrete tutto, tutto vi sarà permesso.

15. Da *P.S.R.* a *P.R.* a *P.R./S.R.* (9; 4'36"). Dapprima su Plautina appena arrivata (a sinistra), O. (a s. di P.) e V. (a d.): la guardano. Dietro di loro, S. Gregorio e il traffico.

Plautina: No, Signore, no: checché il cielo m'invii,
Non voglio tener niente d'una vergognosa via;
E questa viltà che mi renderebbe il suo cuore,
Sentirebbe il tiranno, e non l'Imperatore.
Alla vostra sicurezza, poiché il periglio preme,
Immolerò la mia fiamma e tutta la mia tenerezza;
E vincerò l'orrore d'un sì crudele dovere
Per conservare il giorno a chi me l'ha fatto vedere.
Ma ciò che ai miei desideri faccio di violenza
Fugge le vergognose attrattive d'una indegna speranza;
E la virtù che doma e bandisce il mio amore
Non ne soffrirà mai che un virtuoso ritorno.

Ottone: Ah! quanto questa virtù mi appresta un duro supplizio,
Signore! e il mezzo che io vi obbedisca?
Vedete, e se si può, per vedere tutto il mio tormento,
Lasciate i vostri occhi di padre, e prendetene d'amante.
Vinio: La stima del mio sangue non m'è interdetta:
Le vedo delle attrattive, le vedo del merito;
Credo che ne abbia anche assai per impegnare,
Se qualcuno ci perdesse, qualche altro a vendicarci.
Per ciò i nostri nemici la terranno temibile;
E la sua perdita per ciò diviene inevitabile.
Vedo di più, Signore, che non otterrò niente,
Sinché il vostro occhio ferito incontrerà il suo,
Che il tempo si va a perdere in repliche frivole,
E per evitarle concludo in tre parole:
Se voi mancate il trono, dobbiamo perire tutti e tre.
Prevenite, attendete quest'ordine a vostra scelta:
Mi rimetto a voi di ciò che vi riguarda;
Ma in mia figlia e in me la mia gloria si azzarda,
Dei suoi giorni e dei miei sono padrone assoluto,
E ne disporrò come ho risoluto.
Non temo la morte, ma odio l'infamia
Di riceverne la legge da una mano nemica;
E saprò versare tutto il mio sangue, da Romano,
Se la scelta che attendo non mi ritiene la mano.
E' fra un'ora o due che Galba si dichiara.
Sapete l'uno e l'altra a che mi preparo:
Risolvetene insieme.

V. esce di campo a d.: la m.d.p. *carrella* avanti su O. (che fa il gesto di prendere il pugnale che tiene, celato dal mantello, alla cintura; ma P. subito lo ferma) fino a escludere P.

Ottone: Fermate dunque, Signore;
E se bisogna prevenire questo mortale disonore,
Ricevetene l'esempio, e giudicate se la vergogna...
Plautina: Che? Signore, ai miei occhi un furore sì pronto!
Questa nobile disperazione, sì degna dei Romani,
Sinché hanno coraggio è sempre nelle loro mani;
E per voi e per me, fosse degna d'un tempio,
Non è ancora tempo di darmene l'esempio.
Bisogna vivere, e l'amore ci deve obbligare,
Per salvarmi un padre, e per proteggermi.
Quando vedete la mia vita alla vostra attaccata,
Bisogna che malgrado me la vostra anima spaurita,
Per aprirmi la tomba affretti il vostro trapasso,
E mi avanzi un destino dove non consento?
Ottone: Quando bisogna strapparmi tutto quest'amore dall'anima,
Posso altro che nel mio sangue spegnerne la fiamma?
Posso senza il trapasso...
Plautina (off): E vi ho io ordinato
Di spegnere tutto l'amore che vi ho dato?
Se l'ingiusto rigore del nostro destino
Non permette più la speranza d'un felice imeneo,
C'è un altro amore i cui voti innocenti
Si elevano al disopra del commercio dei sensi.
Più la fiamma ne è pura e più essa è durevole;
Esso rende dal suo oggetto il cuore inseparabile;
Ha veri piaceri di cui questo cuore è incantato,
E non aspira che all'onore d'amare e d'essere amato.
Ottone: Quanto un tale depuramento chiede un gran coraggio!
Quanto è anche ai più grandi di un difficile uso!
Signora, permettete che io dica a mia volta
Che tutto ciò che l'onore può soffrire dall'amore,
Un amante lo augura, ne vuole la speranza,
E si crede mal amato se non ne ha l'assicurazione.
Plautina (off): Amatemi tuttavia senza attenderla da me,
E non m'invidiate l'onore che ne ricevo.
Quale gloria a Plautina, o cielo, poter dire
Che la scelta del suo cuore fu degna dell'Impero,

Che un eroe destinato per padrone all'universo
Volle limitare i suoi voti a vivere nei suoi ferri,
E che a meno di un ordine assoluto di lei stessa
Avrebbe rinunciato per lei al diadema!
Avrebbe rinunciato per lei al diadema!
Ottone: Ah! quanto bisogna amare poco per fare la sua felicità,
Per trarre vanità da un sì fatale onore!
Se voi mi amaste, Signora, vi sarebbe sensibile
Vedere che ad altri voti il mio cuore fosse accessibile,
E la necessità di portarlo altrove
Vi avrebbe fatto già spartire i miei dolori.
Ma tutta la mia disperazione non ha niente che vi allarmi;
Potete perdere Ottone senza versare una lacrima;
Ne testimoniate gioia, e voi stessa aspirate
A tutto l'eccesso dei mali che mi sono preparati.
Plautina (off): Quanto il vostro accecamento ha per me d'ingiustizia!
Per risparmiare i vostri mali aumento il mio supplizio,
Soffro, ed è per voi che oso impormi
L'angustia di soffrire e di mascherarlo.
Tutto ciò che voi sentite, lo sento nella mia anima;
Ho stessi dispiaceri come ho stessa fiamma;
Ho stesse disperazioni; ma so nasconderli,
E parere insensibile a fine di meno toccare.
Fate ai vostri desideri pari violenza.
Ritenetene lo scoppio, salvatene l'apparenza:
Al periglio che ci preme immolate il difuori,
E per farvi amare mostrate altri trasporti.
Non vi proibisco un dolore muto,
Purché la vostra fronte non ne sia l'interprete,
E che dal vostro cuore i vostri occhi indipendenti
Trionfino come me dei turbamenti del didentro.
Seguite, passate l'esempio, e portate a Camilla
Un volto contento, un volto tranquillo,
Che le lasci accettare ciò che offrirete,
E non smentisca niente di ciò che direte.
Ottone: Ahimè, Signora, ahimè! Che potrò dirle?
Plautine (off): Ne va la mia vita, ne va l'Impero;
Regolatevi lassù. Il tempo si perde, Signore.
Addio: date la mano, ma serbatemi il cuore;
O se è troppo per me, date e l'uno e l'altra,
Portate il mio amore e ritirate il vostro;
Ma in questo triste stato se vi faccio pietà,
Conservatemi sempre la stima e l'amicizia;
E non dimenticate mai, quando sarete il padrone,
Che sono io che vi forzo e che vi aiuto ad esserlo.

P. (off.) si allontana, La m.d.p. *carrella* lentamente indietro fino a un piano semi-ravvicinato di O. che rimane immobile.

Ottone: Ché non mi è permesso evitare con mia morte

I barbari rigori d'un sì crudele sforzo!

15 bis. *P.T.* (zoom fisso; 6"). Il Campidoglio e la città (cfr. inizio della panoramica O). Passa una nuvola. (Muto).

16. Da *P.S.R.* a *P.R.* (12,5 1'). Terrazza di Settimio Severa. Flavia (a sinisra) e Plautina (a destra) sedute sul bordo del muretto, le spalle al traffico: ognuna guarda di fronte a sé.

La m.d.p. *carrella* avanti velocemente su P., che rimane sola in campo, sulla sinistra; dietro di lei, il traffico.

Plautina: Dimmi dunque, allorché Ottone s'è offerto a Camilla,
E' parso egli costretto, è stata ella facile?
Il suo omaggio presso di lei ha avuto pieno effetto?
Come lo ha ella preso, e come lo ha egli fatto?
Flavia (off): Ho visto tutto; ma infine il vostro umore curioso
A farvi un supplizio è troppo ingegnoso.
Qualunque resto d'amore vi parli d'Ottone,

Signora, dimenticatene, se si può, perfino il nome.
Vi siete vinta in favore della sua gloria,
Gustate un pieno trionfo dopo la vostra vittoria:
Il pericoloso racconto che mi comandate
E' un nuovo combattimento dove vi azzardate.
La vostra anima non ne è ancora sì distaccata
Ch'egli possa amare altrove senza ch'essa ne sia toccata.
Prendete meno interesse a vedercelo riuscire,
E fuggite l'affanno di chiarirvene.
Plautina: Lo forzo io stessa a mostrarsi volubile,
E guardando il suo cambio come opera mia,
Ci prendo un interesse che non ha niente di geloso:
Che lo si accetti, ch'egli regni, e tutto me ne sarà dolce.
Flavia (off): Ne dubito; e raramente una fiamma sì forte
Soffre che a nostro gradimento i suoi ardori...
Plautina: Che t'importa?
Lasciamene l'azzardo; e senza dissimulare,
Di' in che maniera ha saputo parlarle.

17. *P.R.* (17,5; 1'04"). F. di profilo, a s. del campo. Dietro di lei, i pini e S.Giovanni e Paolo.

Flavia: Non imputate dunque che a voi se la vostra anima inquieta
Ne risente malgrado me qualche angustia segreta.
Ottone alla principessa ha fatto un complimento,
Più da uomo di corte che da vero amante.
La sua eloquenza accorta, incantenando con grazia
La scusa del silenzio a quella dell'audacia,
In termini troppo scelti accusava il rispetto
Di avere tanto ritardato quell'omaggio sospetto.
I suoi gesti concertati, i suoi sguardi di misura
Non lasciavano nessuna parola andare all'avventura.
Non si vedeva che pompa in tutto ciò ch'egli dipingeva;
Perfino nei suoi sospiri la giustezza regnava,
E seguiva passo passo uno sforzo di memoria
Che era più agevole ammirare che credere.
Camilla sembrava anche assai di quest'avviso;
Avrebbe meglio gustato discorsi meno seguiti:
L'ho visto nei suoi occhi; ma questa diffidenza
Aveva col suo cuore troppo poco d'intelligenza.
Dai suoi giusti sospetti i suoi augùri indignati
Li hanno sittosto distrutti o disdegnati:
Ella ha voluto tutto credere; e qualunque ritegno
Abbia saputo tenere l'amore di cui è prevenuta,
S'è visto, per quel po' che esso lasciava sfuggire
Ch'ella prendeva piacere a lasciarsi ingannare,
E che se qualche volta l'orrore della costrizione
Forzava il triste Ottone a sospirare senza finta,
Subito l'avidità di regnare sul suo cuore
Imputava all'amore quei sospiri di dolore.

18. *P.R.* (12,5; 1'01"). Di nuovo su P. a sin. del campo, di facccia. C'è molto vento. Dietro di lei, il traffico.

Plautina: E la sua risposta infine?

La luce si oscura fino alla fine dell'inquadratura.

Flavia (off): E' parsa civile;
Ma la civiltà non è che amore in Camilla,
Come in Ottone l'amore non è che civiltà.
Plautina: E non ha ella niente detto della sua leggerezza,
Niente della fede ch'egli sembra avere sì mal tenuta?
Flavia (off): Ella ha saputo rigettare questa fastidiosa idea,
E non ha testimoniato che sapesse solamente
Che lo si fosse visto per i vostri occhi sospirare un momento.
Plautina: Ma che ha ella promesso?
Flavia (off): Che il suo dovere fedele
Seguirà ciò che Galba vorrà ordinare di lei;

E per paura di dirne troppo e d'aprire troppo il suo cuore,
Ella lo ha rinviato subito verso l'Imperatore.
Egli gli parla adesso. Che ne dite, Signora,
E da questo colloquio che augura la vostra anima?
Volete che lo si accetti o ch'egli non ottenga niente?
Plautina: lo stessa a dire vero, non lo so bene.
Siccome dalle due parti il colpo mi sarà rude,
Amerei godere di questa inquietudine,
E riterrei fortuna il resto dei miei giorni
Non uscirne mai e dubitare sempre.
Flavia (off): Ma bisogna risolversi, e volere qualcosa.
Plautina: Soffri senza allarmarmi che il cielo ne disponga:
Quando il suo ordine una volta ne avrà risoluto,
Bisognerà volere ciò che avrà voluto.
La mia ragione intanto cede Ottone all'Impero,
E' del mio dovere non disdirmene,
E sia questo grande augurio volontario o forzato,
E' bello concludere come si è cominciato.

P. guarda per la prima volta leggermente verso la sua sin. (dove si trova, off, Marciano).

Ma vede Marciano. Che venite a dirmi?

19. P.R. (12,5; 10"). Controcampo. Marciano, in piedi a sin. del campo, davanti a P. (off), guarda nella sua direzione, cioè davanti a sé, leggermente sulla sin. del campo. Dietro di lui, la terrazza vuota e le rovine, a forma di enormi denti; sullo sfondo, S. Pietro.

Marciano: Che dalla vostra sola scelta l'Impero sta per dipendere,
Signora.
Plautina (off): Che? Galba vorrebbe seguire la mia scelta!
Marciano: No; ma del suo consiglio non siamo che tre,
E se per il vostro Ottone voi volete il mio suffragio,
Ve lo vengo ad offrire con un umile omaggio.

20. P.S.R./R. (12,5; 32"). F. e P., sempre sedute sul muretto, guardano entrambe M.

Plautina: Con...?
Marciano (off): Con voti sinceri e sottomessi,
Che faranno ancor più se la speranza mi è permessa.
Plautina: Quali voti e quale speranza?
Marciano (off): Quest'importante servigio,
Che un sì profondo rispetto vi offre in sacrificio...
Plautina: Ebbene! esso riempirà i miei desideri più dolci;
Ma per riconoscenza infine che volete?
Marciano (off): La gloria d'essere amato.
Plautina: Da chi?
Marciano (off): Da voi, Signora.

Sguardo di F. a P.: F. sorride, poi si risistema sul muretto.
Sguardo di F. su M.

Plautina: Da me stessa?
Marciano (off): Da voi: ho degli occhi, e la mia anima...
Plautina: La vostra anima, facendomi questa civiltà,
Dovrebbe accompagnarla con più verità:
Non si ha grande fede per tanta deferenza,
Allorché si vede che il séguito ha sì poco d'apparenza.
L'offerta senza dubbio è bella, e ben degna d'un prezzo,
Ma scegliendolo vi siete sbagliato:
Se mi conosceste, fareste meglio parere...

21. P.R. (12,5; 1'28"). Di nuovo su M., in piedi davanti a loro, a sin. del campo. Dietro di lui, la terrazza, le rovine a forma di denti e S. Pietro.

Marciano: Ahimè! il mio male non viene che dal troppo conoscervi.
Ma voi stessa, dopo tutto, non vi conoscete,
Quando credete sì poco all'effetto dei vostri adescamenti.
Se voi degnaste sapere qual è il vostro merito,

Non dubitereste dell'amore che eccita.
Ottone me ne serve di prova: non aveva niente amato,
Dacché da Poppea si era visto incantato;
Benché dalle sue braccia Nerone l'avesse levata,
L'immagine nel suo cuore se ne era conservata;
La morte stessa, la morte non aveva potuto cacciarnela:
A voi sola era dovuto l'onore di cancellarla.
Voi sola d'un colpo d'occhio portaste la gloria
Di farne svanire la più dolce memoria,
E d'aver saputo ridurre a nuovi augùri
Quel cuore impenetrabile ai più incantevoli oggetti;
E vi meravigliate che per voi io sospiri!
Plautina (off): Io mi meraviglio ben più che voi me l'osiate dire:
Mi meraviglio di vedere che non vi sovviene più
Che il felice Marciano fu lo schiavo Icelo,
Che ha cambiato nome senza cambiare volto.
Marciano: E' quel crimine della sorte che mi gonfia il coraggio:
Allorché a dispetto di esso io sono ciò che sono,
Si vede ciò che valgo, vedendo ciò che posso.
Un puro caso senza di noi regola la nostra nascita;
Ma siccome il merito è in nostra potenza,
La vergogna d'un destino che si vide mal assortito
Fa tanto più onore quando uno ne è uscito.
Qualunque macchia nel mio sangue lascino i miei antenati,
Dacché i nostri Romani hanno accettato dei padroni,
Questi padroni hanno sempre fatto scelta dei miei pari
Per i primi impieghi e i segreti consigli:
Hanno messo nelle nostre mani la fortuna pubblica,
Hanno sottomesso la terra alla nostra politica;
Patrobio, Policleto, e Narciso, e Pallante,
Hanno deposto Re e dato Stati.
Ci si eleva al trono all'uscir dalle nostre catene;
Sotto Claudio si vide Felice il marito di tre regine;
E quando l'amore in me vi presenta uno sposo,
Mi trattate da schiavo, e da indegno di voi!
Signora, in qualunque rango voi siate potuta nascere,
E' molto avere l'orecchio del gran padrone.
Vinio è console, e Lacone è prefetto,
Io non sono l'uno nè l'altro, e sono più in effetti;
E di questi consolati, e di queste prefetture,
Posso, quando mi piace, fare delle creature.
Galba mi ascolta infine; ed è essere oggi,
Benché senza questi gran nomi, il primo dopo di lui.

22. Da *P.S.R.* a *P.S.T.* a *P.S.R.* (9; 2'01"). Dapprima su F. e P.

Plautina: Perdonate dunque, Signore, se mi sono sbagliata:
Il mio orgoglio nei vostri ferri non ha niente che l'autorizzi.
Mi sono appena conosciuta, e mi vedo a mia volta
Indegna degli onori che seguono il vostro amore.
Aver spezzato quei ferri fa un grado di gloria
Al disopra dei consoli, dei prefetti del pretorio;
E se di quest'amore io non oso essere il prezzo,
Il rispetto me ne impedisce e non più il disprezzo.
Mi si era pur detto che sovente la natura
Teneva nei vostri pari la sua prima tintura,
Che quelli dei nostri Cesari che li hanno ascoltati
Hanno tutti sporcato i loro nomi per qualche viltà,
E che per rubare l'Impero a questa vergogna,
L'universo ha bisogno che un vero eroe vi salga.
E' ciò che mi faceva augurarvi Ottone;
Ma, a quel che apprendo, questo augurio non è buono.
Lasciamone fare agli Dei e fatevi giustizia;
D'un cuore veramente romano disdegnate il capriccio.
Cento regine a gara vi prenderanno per sposo:
Felice ne ebbe ben tre e valeva meno di voi.

La m.d.p. *carrella* indietro fino a inquadrare anche M. (di spalle, in piedi davanti ad esse, a d. del campo).

Marciano: Signora, ancora una volta, soffrite che io vi ami,
Pensate che nella mia mano ho il potere supremo,
Che tra Ottone e Pisone il mio suffragio incerto,
Secondo come penderà, sta per fare un sovrano
Non ho fatto fin qui che impedire l'imeneo,
Che di Ottone con voi avrebbe giunto il destino:
Avrei potuto azzardare qualche cosa di più;
Non mi ci costringete a forza di rifiuti.
Quando voi cedete Ottone, soffrirmi al suo posto,
Forse sarà fare più d'una grazia;
Perché vedervi a lui non lo sperate mai.

Lacone entra in campo in primo piano, a sin. di M.

Lacone: Signora, infine Galba s'accorda ai vostri augùri;
E ho fatto tanto su lui, che da questa giornata,
Di voi con Ottone consente l'imene.
Plautina: Che ne dite, Signore? Potrete ben soffrire
Quest'imene che Lacone da sua parte viene ad offrirmi?
Il gran padrone ha parlato, vorrete disdirmelo,
Voi che si vede dopo di lui il primo dell'Impero?
Debbo avvallarmi fino a questo sposo?
O debbo per vostro ordine aspirare fino a voi?
Lacone: Qual enigma è questo, Signora?

La m.d.p. *carrella* avanti su F. e P. fino a eliminare di campo L. e M.

Plautina: La sua grande anima
Mi faceva tuttora un presente della sua fiamma;
Egli mi assicurava che Ottone mai non m'otterrebbe,
E diceva a metà che un rifiuto ci perderebbe.
Voi mi osate intanto assicurare del contrario,
E non so bene quale risposta farci.
Siccome in certi tempi fa buono spiegarsi,
In altri vale meglio non imbarcarvisi.
Gran ministri di Stato, accordatevi insieme,
E potrò dirvi dopo ciò che me ne sembra.

P., e F. al suo seguito, si alzano.
Escono di campo verso la destra. Il campo resta vuoto un istante.

23. P.R. - in movimento (12,5; 4'22"). M e L. rimasti in piedi davanti al muretto si voltano l'uno verso l'altro. Dietro di loro, l'Aventino.

Lacone: Voi amate dunque Plautina, ed è là questa fede
Che contro Vinio vi attaccava a me?
Marciano: Se gli occhi di Plautina hanno per me qualche incanto,
Ci trovate, Signore, qualche soggetto d'allarme?
Il momento ben felice che me ne farebbe lo sposo
Riunirebbe per me Vinio con voi.
Da lì dei nostri tre cuori l'amicizia ripigliata,
Ne sradicherebbe e odio e gelosia.
Il potere di tutti e tre, da tutti e tre affermato,
Avrebbe per nodo comune suo genero nel vostro amico:
E checché contro di voi egli osasse intraprendere...

L. si mette a camminare, M. lo segue. *La m.d.p. li segue* (macchina a mano) lungo tutta la terrazza, poi gira a destra attraverso le rovine, poi lungo i pini fino allo Stadio Domiziano. La m.d.p. li accompagna sempre, di spalle, leggermente sulla loro sinistra.

Lacone: Sareste mio amico, ma sareste suo genero;
Ed è un debole appoggio agli interessi di corte
Una vecchia amicizia contro un nuovo amore.
Checché voglia esigere una moglie adorata,
La resistenza è vana o di poca durata;
Ella sceglie i suoi tempi, e li sceglie sì bene,
Che uno si vede fuori stato di rifiutarle niente.
Voi stesso siete sicuro che questo nodo la ritenga
Da aggiungere, se bisogna, la vostra perdita alla mia?

Apprendete che cuori separati con rimpianto
Trovano di raggiungersi agevolmente il segreto.
Ottone non ha per lei spento tutte le sue fiamme;
Egli sa come ai mariti si strappano le mogli;
Quest'arte sul suo esempio è comune oggi.
E il suo padrone Nerone l'aveva appresa da lui.
Dopo tutto, m'inganno, o presso quella bella...
Marciano: Spero in Vinio, se non spero in lei;
E l'offerta per Ottone di dargli la mia voce
Subito in mio favore porterà la sua scelta.
Lacone: Che! Ci dareste voi stesso Ottone per padrone?
Marciano: E qual altro in Roma è più degno di esserlo?
Lacone: Ah! per esserne degno, lo è, e più di tutti;
Ma anche, per tutto dire, ne sa troppo per noi.
Sa troppo custodire le sue virtù e i suoi vizi.
Era sotto Nerone di tutte le sue delizie;
E la Lusitania ha visto questo stesso Ottone
Governare da Cesare e giudicare da Catone.
Tutto favorito in Roma, e tutto padrone in provincia,
Da vile cortigiano vi si mostrò gran Principe;
E la sua anima piegando, attendendo l'avvenire,
Sa far egualmente la sua corte, e tenerla.
Sotto un tale sovrano noi siamo poca cosa;
La sua cura mai su noi affatto non riposa:
La sua mano sola ripartisce le sue liberalità;
La sua scelta sola distribuisce Stati e dignità.
Del timone ch'egli abbraccia si fa la sola guida,
Consulta e risolve solo, ascolta e solo decide;
E benché i nostri impieghi possano fare rumore,
Tostocché vuole perderci, un colpo d'occhio ci distrugge.
Vedete d'altronde Galba, che potere ci lascia,
In che posizione sotto di lui ci ha messi la sua debolezza.
I nostri ordini regolano tutto, noi diamo, ritronchiamo;
Niente è eseguito appena lo impediamo:
Siccome da uno di noi bisogna che tutto si ottenga,
Vediamo la nostra corte più grossa della sua;
E la nostra indipendenza andrebbe all'ultimo punto,
Se il felice Vinio non la spartisse:
Il nostro unico affanno è ch'egli ce la disputa.
L'età mette intanto Galba vicino alla sua caduta;
Per paura ch'egli ci trascini, abbisogna un altro appoggio;
Ma lo abbisogna per noi così debole come lui.
Bisogna prenderne uno che soddisfatto dei titoli,
Ci lasci del potere i supremi arbitri.
Pisone ha l'anima semplice e lo spirito abbattuto;
Se ha grande nascita, ha poco di virtù:
Non di quella virtù che detesta il crimine;
La sua probità severa è degna che la si stimi;
Essa ha tutto ciò che fa un grand'uomo dabbene;
Ma in un sovrano è poca cosa, o niente.
C'è bisogno di prudenza, c'è bisogno di luce,
C'è bisogno di vigore destro quanto fiero,
Che penetri, abbagli e semini adescamenti...
C'è bisogno di mille virtù infine ch'egli non avrà.
Lui stesso ci pregherà d'aver cura dell'Impero,
Ne saprà solamente ciò che ci piacerà dire:
Più ve lo terremo basso, più ci metterà in alto;
Ed è là giustamente il padrone che ci abbisogna.
Marciano: Ma, Signore, sul trono elevare un tal uomo,
E' mal servire lo Stato, e fare obbrobrio a Roma.
Lacone: E che importa a tutti e due di Roma e dello Stato?
Che importa che si veda in loro o più o meno bagliore?
Facciamo le nostre sicurezze, e burliamoci del resto.
Niente, niente bene pubblico se ci diviene funesto.
Della nostra grandezza sola abbiamo cuori gelosi;
Non viviamo che per noi, e non pensiamo che a noi.
Ve lo dico ancora: mettere Ottone sulle nostre teste,

E' abbandonarci tutti e due a orribili tempeste.
Se lo vogliamo crederne, ci dovrà il tutto;
Ma di questo gran progetto se egli viene per noi a capo,
Vinio ne avrà lui solo tutto il vantaggio:
Siccome lo ha proposto, sarà opera sua;
E la morte, o l'esilio, o gli abbassamenti,
Saranno per voi e me i suoi veri ringraziamenti.
Marciano: Sì, la nostra sicurezza vuole che Pisone domini:
Ottenetene per me che mi assicuri Plautina;
Vi prometto per lui il mio suffragio a questo prezzo.
La violenza è giusta dopo tali disprezzi.
Cominciamo da lì a godere del suo Impero,
E vediamo se è uomo da osare disdirci.
Lacone: Che? il vostro amore sempre farà suo capitale
Delle attrattive di Plautina e del nodo coniugale!
Ebbene! bisognerà vedere chi sarà più utile
Crederne... Ma ecco la principessa Camilla.

Vedono Camilla e Albiana (off).

24. *P.S.R.* (17,5; 16"). Camilla e Albiana fanno qualche passo in direzione di L. e M. (off). A. esce di campo sulla destra; C. si ferma davanti alla m.d.p.; dietro di lei, un'apertura dello Stadio Domiziano.

Camilla: V'incontro insieme qui assai a proposito,
E volevo a tutti e due dirvi quattro parole.
Se ne credo un certo rumore che non posso tacervi,
Spingete un po' lontano l'orgoglio del ministero:
Si dice che sul mio rango estendete la sua legge,
E che vi mischiate di disporre di me.

25. *P.S.R./R.* (12,5; 47"). Controcampo. M. a destra e L. a sinistra in piedi davanti a C. e A. (off). Dietro di loro, i pini.

Marciano: Noi, Signora?
Camilla (off): Bisogna che io vi obbedisca,
Io, di cui Galba pretende fare un'imperatrice?
Lacone: L'uno e l'altro sa troppo quale rispetto v'è dovuto.
Camilla (off): Il crimine ne è più grande, se l'avete perduto.
Parlate, che avete detto a Galba l'uno e l'altro?
Marciano: Il suo pensiero ha voluto assicurarsi sul nostro;
Ed essendosi proposto la scelta di un successore,
Per lasciare all'Impero un degno possessore,
Su questo dono imprevisto ch'egli fa del diadema,
Vinio ha parlato, Lacone ha fatto lo stesso.
Camilla (off): E non sapete affatto, e Vinio, e voi,
Che questo gran successore dev'essere mio sposo?
Che il dono della mia mano segue questo dono dell'Impero?
Galba, per i vostri consigli, vorrebbe disdirsene?
Lacone: Egli è sempre lo stesso, e noi abbiamo parlato
Seguendo ciò che a tutti e due il cielo ha rivelato:
In queste occasioni, esso che tiene le corone
Ispira gli avvisi sulla scelta delle persone.
Abbiamo creduto d'altronde di potere senz'attentato
Fare i vostri interessi da quelli di tutto lo Stato:
Voi non vorreste averne di contrari.

26. *P.S.R.* (12,5; 1'46"). Controcampo. C. e A.; dietro di loro un muro e un'apertura dello Stadio Domiziano.

Camilla: Non avete, voi né lui, pensato che ai vostri affari;
Ed offrirci Pisone, è assai testimoniare...
Lacone (off): Lo trovate, Signora, indegno di regnare?
Ha virtù, spirito, coraggio;
Ha di più...
Camilla: Di più, ha il vostro suffragio,
Ed è assai di che meritare i miei rifiuti.
Per rispetto al suo sangue, non dico niente di più.

Marciano (off): Amereste Ottone, che Vinio propone,
Ottone, di cui sapete che Plautina dispone,
E che non aspira qui che a darle la sua fede?
Camilla: Che arda ancora per lei, o la lasci per me,
Non è vostro affare; e la vostra esattezza
Si carica in mio favore di troppa inquietudine.
Lacone (off): Ma l'Imperatore consente che egli la sposi oggi;
E io stesso l'ho appena ottenuto per lui.
Camilla: Ve ne ha egli parlato? dite, o se l'invidia...
Lacone (off): Un vero amico non attende che lo si preghi.
Camilla: Quest'amicizia m'incanta, e debbo confessare
Che Ottone ha fin qui ogni verso di lodarsene,
Che il felice contrattempo di un sì raro servigio...
Lacone (off): Signora!
Camilla: Credetemi, smettete l'artificio.
Non vi azzardate a fare un Imperatore.
Galba conosce l'Impero e io conosco il mio cuore:
Io so ciò che mi è proprio; egli vede ciò che deve fare,
E quale Principe allo Stato è il più salutare.
Se il cielo v'ispira, avrà cura di noi,
E saprà su questo punto accordarci senza di voi.
Lacone (off): Se Pisone vi dispiace, ce ne sono alcuni altri...
Camilla: Non attaccate qui i miei interessi ai vostri.
Voi avete spirito, ma io ho occhi acuti:
Vedo che vi è dolce essere gli onnipotenti;
E non impedisco che vi si continui
La vostra onnipotenza al punto a cui è venuta;
Ma quanto a questo sposo, mi farete piacere
Di trovar buono che infine io possa sceglierlo.
Mi amo un po' io stessa, e non ho grande voglia
Di sacrificarvi il riposo della mia vita.
Marciano (off): Poiché egli deve con voi reggere tutto l'universo...
Camilla: Bisogna dirvi ancora che ho occhi aperti?
Vedo perfino nei vostri cuori, e mi ostino a tacermi;
Ma potrei infine svelare il mistero.
Marciano (off): Se l'Imperatore ci crede...
Camilla: Senza dubbio vi crederà;
Senza dubbio prenderò lo sposo ch'egli mi offrirà;
Sia che piaccia ai miei occhi, sia che mi urti nell'anima,
Sarà vostro padrone e io sarò sua moglie;
Il tempo mi darà su lui qualche potere,
E potrete allora accorgervene.
Ecco le quattro parole che avevo da dirvi.
Pensateci.

C. esce di campo a sin.; A. la segue.

27. Da *P.R.* a *P.S.T.* (12,5; 50"). L. e M., dopo un istante, si rimettono in marcia: la m.d.p. *panoramica* da d. a sin. per circa 90° seguendoli. Poi si ferma: escono di campo a sin. Il campo resta a lungo vuoto.

Marciano: Questo corruccio, che Pisone ci attira...
Lacone: Ve ne allarmate? Lasciamola discorrere,
E non ci perdiamo per timore di perire.
Marciano: Voi vedete quale orgoglio contro di noi la interessa.
Lacone: Più ella me ne fa vedere, più vedo la sua debolezza.
Facciamo regnare Pisone; e malgrado questo corruccio,
Vedrete che lei stessa avrà bisogno di noi.

28. *P.S.R./S.T.* (9; 2'25"). Sempre la terrazza di Settimio Severo, ma in un punto diverso dai precedenti: all'angolo, dal lato Colosseo e giardini. Albiana e Camilla, a destra del campo, sono sedute sul bordo della terrazza, con le spalle alla circolazione. C. è in primo piano e guarda davanti a sé. A sin. del campo, un pezzo di muro in rovina; dietro C., S. Giovanni e Paolo. Dopo un momento, C. parla.

Camilla: Tuo fratello te l'ha detto, Albiana?
Albiana: Sì, Signora:
Galba sceglie Pisone, e voi siete sua moglie.

O per meglio parlarne, la schiava di Lacone,
A meno di un clamoroso e generoso rifiuto.
Camilla: E che diviene Ottone?
Albiana: State per vedere la sua testa
Dei vostri tre nemici affermare la conquista:
Voglio dire assicurare la vostra mano a Pisone,
E l'Impero ai tiranni che fanno regnare il suo nome.
Ché, siccome egli non ha per sè che un séguito di antenati,
Lacone e Marciano stanno per essere i nostri veri padroni,
E Pisone non sarà che un idolo sacro
Che terranno sull'altare per rispondere a loro gradimento.
La sua probità stupida tanto come selvatica
A pronunciare le loro leggi asservirà la sua bocca;
E il primo decreto che gli faranno dare
Li disfarrà di Ottone, che li può detronizzare.
Camilla: O Dei! quanto lo compiango!
Albiana: E' senza dubbio da compiangere,
Se voi lo abbandonate a tutto ciò che deve temere;
Ma siccome infine la morte finirà la sua noia,
Temo forte di vedervi più da compiangere di lui.
Camilla: L'imene su un sposo dà qualche potenza.
Albiana: Ottavia è perita per questa fiducia.
Il suo sangue che fuma ancora vi mostra a quale destino
Può esporre i vostri giorni un nuovo Tigellino.
Questa grande scelta ve ne dà da temere due insieme;
E per me, più ci penso, e più per voi tremo.
Camilla: Qual rimedio, Albiana?
Albiana: Amare, e far vedere...
Camilla: Che l'amore è su me più forte del dovere?
Albiana: Pensate meno a Galba che a Lacone, che vi brava,
E che vi fa ancora bravare da uno schiavo.
Pensate ai vostri perigli, e forse a sua volta
Questo dovere passerà dalla parte dell'amore.
Benché dobbiamo tutto alle potenze supreme,
Signora, dobbiamo qualche cosa a noi stessi;
Soprattutto quando vediamo ordini pericolosi,
Sotto questi gran sovrani, partire da altri che da loro.
Camilla: Ma Ottone mi ama?
Albiana: Se vi ama? Ah! Signora.
Camilla: Si è creduto che Plautina avesse tutta la sua anima.
Albiana: Lo si è dovuto credere anche, ma ci si è illusi:
Altrimenti Vinio lo avrebbe proposto?
Avrebbe potuto tradire la speranza di farne un genero?
Camilla: Fingendo di amarla, che poteva pretendere?
Albiana: Di appressarsi a voi, e farsi nella corte
Un accesso libero e sicuro per un più degno amore.
Di Vinio da lì guadagnando la benevolenza,
Ha saputo gettarlo in un'altra speranza,
E lusingarlo di un rango più alto e più certo
Se divenisse per voi imperatore di sua mano.
Voi vedete che a quelle cure Vinio si applica,
Nello stesso tempo che Ottone presso di voi si spiega.
Camilla: Ma a dichiararsi ha ben atteso.
Albiana: Mio fratello fin là ve ne ha risposto.
Camilla: Frattanto, tu mi hai ridotta a farmi un po' avanti,
A consentire che Albino combattesse il suo silenzio,
E anche Vinio, appena me lo ha nominato,
Ha potuto vedere agevolmente che egli potrebbe essere amato.

29. *P.R.* (25; 39''). A. sola, di profilo (sinistro), a d. del campo. Un pezzo di muro in rovina a sinistra del campo. Dietro di lei, i pini.

Albiana: E' l'angustia dove riduce quelle della vostra sorta
La scrupolosa legge del rispetto che si porta loro:
Esso arresta i voti, cattiva i desideri,
Abbassa gli sguardi, soffoca i sospiri,
Nel mezzo del cuore incatena la tenerezza;
E tale è, amando, la sorte d'una principessa,

Che qualunque amore abbia e abbia potuto dare,
Bisogna che indovini, e forzi a indovinare;
Quanto poco le si dica, si teme di dirle troppo:
Appena ci si azzarda a giurare che la si ammira;
E per addomesticare quel rispetto nemico,
Bisogna che a suo dispetto ella si offra a metà.
Vedete come Ottone saprebbe ancora tacersi,
Se io non lo avessi fatto incoraggiare da mio fratello?

30. *P.R.* (12,5; 1'06''). C. sola, di faccia, al centro del campo. Dietro di lei molto cielo, il muro della terrazza e, sullo sfondo, Monte Cavo.

Camilla: Tu lo credi dunque, che mi ami?
Albiana: E che gli sarebbe dolce
Che aveste per lui l'amore che ha per voi.
Camilla: Ahimè! quanto quest'amore crede tosto ciò che augura!
Invano la ragione parla, invano inquieta,
Invano la diffidenza osa ciò che può,
Esso vuol credere, e non crede che perché lo vuole.
Per Plautina o per me vedo dello stratagemma,
E mi ostino con gioia ad accecarmi da me.
Compiango quella illusa, e sono io che la sono
Forse, e che m'abbandono a eterne noie;
Forse, in questo momento in cui m'è dolce crederti
Dei suoi voti a Plautina egli assicura la gloria;
Forse...

Albino arriva off.; C. lo guarda.

Albino (off): L'Imperatore viene qui a trovarvi,
Per dirvi la sua scelta, e farla approvare.
Se essa vi dispiace, Signora, c'è bisogno di costanza;
C'è bisogno d'una fedele e nobile resistenza;
C'è bisogno...
Camilla: Del mio dovere saprò prendere cura.
Andate a cercare Ottone per esserne testimone.

C. si alza.
Albino, sempre off, si ritira; Galba arriva, off, e C. lo segue con gli occhi: G. va a sedersi a d. di A. sul muretto perpendicolare; C. si risiede, abbassa gli occhi, li rialza.

31. *P.S.R.* (12,5; 2'20''). Sul muretto (perpendicolare, a d. di A.) G. seduto, le spalle ai giardini e alle rovine dello Stadio Domiziano, guarda C. (off, a d. del campo), si sposta in avanti, e parla.

Galba: Quando la morte dei miei figli desolò la mia famiglia,
Nipote mia, il mio amore vi prese sin d'allora per figlia;
E riguardando in voi i resti del mio sangue,
Lusingavo il mio dolore dandovi il loro rango.
Roma, che mi ha dipoi caricato del suo Impero,
Quando sotto il peso dell'età a pena io respiro,
Ha visto questo stesso amore farmelo accettare,
Meno per assidermi sì in alto, che per portarci voi.
Non che se fin là Roma potesse rinascere,
Ch'essa fosse in stato di far a meno d'un padrone,
Io non mi credessi degno, in quel felice momento,
Di cominciare da me il suo ristabilimento;
Ma questo Impero immenso è troppo vasto per essa:
A meno d'una testa un sì gran corpo vacilla;
E per il nome dei re il suo invincibile orrore
S'è d'altronde sì ben fatto alle leggi d'un Imperatore,
Che essa non può soffrire, dopo quest'abitudine,
Né piena libertà, né piena servitù.
Vuole dunque un padrone, e Nerone condannato
Fa vedere ciò che essa vuole in una fronte coronata.
Vindice, Rufo, né io, non abbiamo causato la sua perdita;
I suoi crimini soli l'hanno fatta, e il cielo l'ha sofferta,
Per segno ai sovrani, che debbono con l'effetto

Rispondere degnamente alla grande scelta che ne fa.
Fino a quel gran colpo, una vergognosa schiavitù
D'una sola casa ci faceva l'eredità.
Roma non ne ha ripreso, in luogo di libertà,
Che un diritto di mettere altrove la sovranità;
E lasciare dopo di me nel trono un grande uomo,
E' tutto ciò che oggi posso fare per Roma.

32. *P.S.R.* (12,5; 3'13"). C. sola, di profilo-faccia, a d. del campo; dietro di lei, il muro della terrazza.

Galba (off): Prendere una sì nobile cura, è prenderne di voi:
Questo padrone, che le abbisogna, vi è dovuto per sposo;
E il mio zelo si unisce all'amore paterno
Per darvene uno degno di voi e d'essa.
Giulio e il grande Augusto hanno scelto nel loro sangue,
O nella loro alleanza, a chi lasciare questo rango.
Io, senza considerare alcun nodo domestico,
Ho fatto questa scelta come loro, ma nella Repubblica:
L'ho fatta di Pisone; è il sangue di Crasso,
E' quello di Pompeo, ne ha le virtù,
E questi famosi eroi, di cui seguirà la traccia,
Giungeranno sì gran nomi ai gran nomi della mia razza,
Che non c'è imeneo in cui l'eguaglianza
Possa elevare l'Impero a più di dignità.
Camilla: Ho cercato di rispondere a quest'amore di padre
Con un tenero rispetto che ama e riverisce,
Signore; e vedo ancora meglio da questa grande scelta,
E quanto mi amate, e quanto vi debbo.
So chi è Pisone e quale è la sua nobiltà;
Ma se oso ai vostri occhi mostrare qualche debolezza,
Per quanto degno egli sia e di Roma e di me,
Tremo a promettergli e il mio cuore e la mia fede;
E confesserò, Signore, che il mio imeneo,
Credo d'aver un po' di Roma dove sono nata.
Io non chiedo affatto la piena libertà,
Poiché essa ne ha smesso l'intrepida fierezza;
Ma se voi m'imponete la piena servitù,
Vi troverò, come essa, un giogo un po' ben rude.
Sono troppo ignorante in materia di Stato
Per sapere quale deve essere un sì gran potentato;
Ma Roma nelle sue mura non ha che un solo uomo,
Non ha che Pisone che sia degno di Roma?
E in tutti i suoi Stati non se ne saprebbero vedere due
Che possano le vostre bontà azzardare ai miei voti?
Nerone fece alle virtù una crudele guerra
Se ne ha spopolate le tre parti della terra,
E se, per darci degni Imperatori,
Pisone solo, con voi, sfugge ai suoi furori.
Ci sono altri eroi in un sì vasto impero;
Ce ne sono che dopo di voi ci piacerebbe eleggere,
E che saprebbero mischiare, senza farvi arrossire,
L'arte di guadagnare i cuori alla grande arte di reggere.
Da una virtù selvaggia si teme un duro Impero,
Sovente ci se ne disgusta nel momento che la si ammira;
E poiché questa grande scelta mi deve fare uno sposo,
Sarebbe buono che egli avesse qualche cosa di dolce,
Che si vedesse nella sua persona egualmente parere
Le grazie d'un amante e le altezze d'un padrone,
E che fosse così atto a dare amore
Come a far qui tremare sotto di lui tutta la sua corte.
Sovente un po' d'amore nei cuori dei monarchi
Accompagna assai bene i loro più illustri segni.
Non è che dopo tutto io pensi a resistere:

Amo obbedirvi, Signore, senza contestare .
Per prezzo d'un sacrificio dove il mio cuore si dispone,
Permettete che uno sposo mi debba qualche cosa.
In questa servitù dove si piace il mio desiderio,
E' qualche libertà uno o due da scegliere.
Il vostro Pisone forse avrà di che piacermi,
Quando non sarà più un marito necessario;
E il suo amore per me sarà più assicurato,
Se vede a quali rivali lo avrò preferito.

33. *P.R.* (25; 1'06"). G. solo, di faccia, a sinistra del campo, inquadrato leggermente dal basso: guarda verso la d. del campo, una volta verso A. con un sorriso, poi verso C.

Galba: Questo lungo ragionamento nella sua delicatezza
Ai vostri teneri rispetti mischia molta destrezza.
Se il rifiuto non è giusto, è dolce e civile.
Parlate dunque, e senza finta, Ottone vi piacerebbe?
Me lo hanno proposto, che ci trovate da dire?
Camilla (off): Lo avete creduto dapprima indegno dell'Impero, Signore?
Galba: No; ma dipoi, consultando la mia ragione,
Ho trovato che bisognava preferirgli Pisone.
La sua virtù, più solida e tutta irremovibile,
Ci farà, come Augusto, un secolo incomparabile,
Dove l'altro, da Nerone nel vizio inabissato,
Richiamerà quel lusso dove la sua mano l'ha formato,
E tutti gli attentati dell'infame licenza,
Di cui osò sporcare la suprema potenza.

34. Da *P.R.* a *P.S.R.* (12,5; 2'14"). Dapprima C. di profilo (sinistro) a destra del campo; dietro di lei, la chiesa di S. Gregorio.

Camilla: Ottone presso un tale padrone ha saputo custodirsi,
Finché il tempo lo abbia potuto disimpegnarne.
Chi sa fare la sua corte si fa ai costumi del Principe;
Ma egli fu tutto a sé quando fu in provincia;
E la sua alta virtù con illustri effetti
Vi dissipò subito quei vizi contraffatti.
Ogni giorno ha sotto di voi ingrossato la sua fama;
Ma Pisone non ebbe mai carica né esercito;
E siccome è vissuto fin qui senza impiego,
Non si sa ciò che vale che su sua buona fede.
Voglio credere, in favore degli eroi della sua razza,
Che ne ha le virtù, che ne seguirà la traccia,
Che ne eguaglierà i più illustri nomi;
Ma ne crederei ben meglio grandi azioni.
Se in un lungo esilio è parso senza vizio,
La virtù dei banditi sovente non è che artificio.
Senza avervi servito, voi lo avete richiamato;
Ma l'altro è il primo che vi abbia coronato.
Appena vide due partiti, si schierò nel vostro;
Così l'uno vi deve tutto, e voi dovete all'altro.
Galba (off): Voi prenderete dunque la cura di acquietarmi verso di lui:
E siccome per l'Impero c'è bisogno di un altro appoggio,
Crederete che Pisone è più degno di Roma:
Per non più dubitarne, basta che io lo nomini.
Camilla: Per Roma e il suo Impero, dopo di voi lo credo;
Ma dubito se l'altro è meno degno di me.
Galba (off): Dubitatene: un tal dubbio è ben degno di un'anima
Che vorrebbe di Nerone rivedere il secolo infame,
E che vedendo che Ottone gli rassomiglia meglio...
Camilla: Scegliete voi stesso, e io chiudo gli occhi.
Che le vostre sole bontà di tutta la mia sorte dispongano:
Io mi do da cieca a chiunque esse mi diano.
Ma quando consultate Lacone e Marciano,
Uno sposo dalla loro mano mi pare un tiranno;
E se oso tutto dire in questa congiuntura,

Guardo Pisone come loro creatura,
Che regnando per loro ordine e lor prestando la sua voce,
Mi forzerà me stessa a ricevere le loro leggi.
Non voglio un trono dove io sia la loro captiva,
Dove il loro potere m'incateni, e checché ne arrivi,
Amo meglio un marito che sappia essere Imperatore,
Che un marito che lo sia e soffra un governatore.

La m.d.p. *carrella* indietro velocemente in linea retta fino ad inquadrare anche A. e G. di profilo a sin. del campo.

Galba: Non è mio disegno costringere le anime.
Non ne parliamo più: in Roma ci saranno altre donne
A cui Pisone invano non offrirà la sua fede.
La vostra mano è a voi, ma l'Impero è a me.

Ottone, con Albino alla sua sin., arrivano off a destra della m.d.p.: G. guarda alla propria destra.

Ottone, è ben vero che voi amiate Camilla?

35. *P.R./S.R.* (9; 1'50"). O e A., frontali, davanti a G. (off), un po' alla sua destra. Dietro di loro, la terrazza vuota.

Ottone: Questa temerità m'è senza dubbio inutile;
Ma se io osassi, Signore, nella mia sorte addolcita...
Galba (off): No, no: se voi l'amate, ella vi ama anche.
Il suo amore presso di me vi rende tali uffici,
Che ve ne faccio dono per prezzo dei vostri servigi.
Così, benché a Lacone io abbia accordato per voi
Che oggi di Plautina vi si vedrà lo sposo,
L'illustre e degno ardore d'una fiamma sì bella
Me ne fa revocare l'ordine e vi ottiene per lei.
Ottone: Me ne vedete di gioia interdetto e confuso.
Quando mi pronunciavo io stesso un pronto rifiuto,
Quando attendevo l'effetto d'una giusta collera,
Sono assai fortunato per non dispiacervi!
E lontano da condannare voti troppo elevati...
Galba (off): Sapete mai ancora quanto le dovete:
Il suo cuore con tale forza al vostro imene aspira,
Che per meglio essere a voi, rinuncia all'Impero;
Scegliete dunque insieme, di comuni sentimenti,
Cariche nella mia corte, o governatorati:
Non avete che da parlare.
Ottone: Signore, se la principessa...
Galba (off): Pisone non ne vorrà disdire la mia promessa.
L'ho nominato Cesare, per farlo Imperatore:
Sapete le sue virtù, io rispondo del suo cuore.
Addio. Per osservare la forma accostumata,
Lo vado di mia mano a presentare all'esercito.
Per Camilla, in favore di questo felice legame,
Tenetevi assicurato che avrà tutto il mio bene:
La faccio da questo giorno mia unica erede.

G. entra in campo dalla sin., passa dietro O e A., traversa il campo ed esce a destra. O. resta immobile, poi guarda alla propria destra, in direzione di C. (off): essa si è alzata, assieme ad A., quando G. si è alzato.

36. *P.R.* (17,5; 16"). C. (profilo destro a sin. del campo), rivolta dapprima verso O.; poi abbassa gli occhi e volta la testa fino ad essere del tutto di profilo. Dietro di lei, il muro della terrazza e le rovine delle Terme di Caracalla.

Camilla: Potete vedere da lì la mia anima tutta intera,
Signore; e vorrei invano mascherarla,
Dopo ciò che per voi l'amore mi fa osare.
Ciò che Galba per me prende cura di dirvi...

37. *P.R.* (17,5; 15"). O. e A., di faccia; O. guarda leggermente verso la sin. del campo C. off; A. guarda a terra. Dietro di loro, l'Aventino e la chiesa di S. Sabina.

Ottone: Che dunque, Signora? Ottone vi costerebbe l'Impero?
Egli sa meglio ciò che vale, e non è d'un tal prezzo
Che lo si debba comprare con questo nobile disprezzo.
Egli si deve opporre a questo sforzo di stima
Dove s'abbassa per lui questo cuore troppo magnanimo,
E con uno stesso sforzo di magnanimità
Rendere un'anima sì alta al trono meritato.
D'un sì perfetto amore quali che siano le cause...

38. *P.P.* (17,5; 49"). C. di profilo destro; dietro di lei molto cielo.

Camilla: Non so affatto, Signore, far valere le cose:
E in questo pronto successo di cui i nostri cuori sono incantati,
Mi dovete ben meno che non presumete.
Sembra che per voi io rinunci all'Impero
E che un amore cieco abbia saputo prescrivermelo.
Vi amo, è vero; ma se l'impero è dolce,
Credo di assicurarmene quando mi do a voi.
Sinché vivrà Galba, il rispetto della sua età,
Almeno apparentemente, sosterrà il suo suffragio:
Pisone crederà di regnare; ma forse un giorno
Roma si permetterà di scegliere a sua volta.
A fare un Imperatore allora checché la ecciti,
Ch'essa ne voglia la razza o cerchi il merito,
La nostra unione avrà voci da tutte le parti,
Poiché io ne ho il sangue, e voi le qualità.
Sotto un nome sì famoso, che vi rende preferibile,
L'erede di Galba sarà considerevole:
Si amerà questo titolo in un sì degno sposo,
E l'Impero è a me, se mi si vede a voi.

39. *P.P.* (25; 55"). O. di faccia, a destra del campo; dietro di lui, S. Sabina.

Ottone: Ah! Signora, lasciate questa vana speranza
Di vederci qualche giorno rimettere nella bilancia:
Se bisogna che di Pisone si accetti la legge,
Roma, sinché egli vivrà, non avrà più occhi per me;
Essa ha un bel mormorare contro un indegno padrone,
Ne soffre, per vile o cattivo che possa essere.
Tiberio era crudele, Caligola brutale,
Claudio debole, Nerone in misfatti senza eguale:
Si perse da sé a forza di gran crimini;
Ma il resto è passato per Principi legittimi.
Claudio stesso, quel Claudio e senza cuore e senz'occhi,
Appena li aprì che divenne furioso;
E Narciso e Pallante, avendolo messo in furia,
Fecero sotto il suo consenso regnare la barbarie.
Egli regnò tuttavia, benché si facesse odiare,
Finché Nerone si seccò d'obbedire;
E questo mostro nemico della virtù romana
Non è soccombuto che tardi sotto il comune odio.
Da ciò che hanno osato, giudicate sui vostri rifiuti
Ciò che oserà Pisone governato da Lacone.
Avrà pena a vedere, lui che per voi sospira,
Che il vostro imene presso di me lasci un diritto all'Impero.
Ciascuno su questa pendenza vorrà fare la sua corte;
E il potere supremo incoraggia bene l'amore.

40. Da *P.M.R.* a *P.R./S.R.* (25; 2'48"). C., dapprima di profilo.

Ottone (off): Se Nerone, che mi amava, osò togliermi Poppea,
Giudicate, per ripigliare la vostra mano usurpata,
Quale scrupolo si avrà del più nero attentato
Contro un rivale insieme e d'amore e di Stato.
Non c'è né esilio, né Lusitania,

Che rubi a Pisone il resto della mia vita;
E io so troppo la corte per dubitare un momento,
O delle cure del suo odio, o dell'avvenimento.
Camilla: Ed è là quel gran cuore che si credeva intrepido!
Il periglio, come un altro, ai miei occhi l'intimidisce!
E per salire al trono, e per possedermi,
La sua speranza più bella non osa niente azzardare!

Poi di faccia: si gira verso O.

Egli teme Pisone! Ditemi dunque, di grazia,
Se d'amare nello stesso luogo vi si è vista l'audacia,
Se per voi e per lui il trono ebbe gli stessi adescamenti,
Siete meno rivali per non sposarmi?
A che diritto volete che quest'odio cessi
Per chi gli disputò quel trono e la sua amata,
E che egli voglia dimenticare, vedendosi sovrano,
Che potete nell'anima tenerne il disegno?
Non vi ci ingannate più: egli ha visto in quest'anima
E la vostra ambizione e tutta la vostra fiamma,
E può tutto contro di voi, a meno che contro di lui
Il mio imene presso Galba vi assicuri un appoggio.
Ottone: Ebbene! mi perderà per avervi amata;
Il suo odio sarà dolce alla mia anima infiammata;
E tutto il mio sangue non ha niente che io voglia risparmiare,
Se non è che da lì che potete regnare.
Permettete intanto a questo amore sincero
Di ridirvi ancora ciò che non osa tacervi:
Nello stato in cui è Pisone, vi abbisogna oggi
Rinunciare all'Impero, o prenderlo con lui.
Prima di deciderne, pensateci bene, Signora;
E' il vostro interesse solo che fa parlare la mia fiamma.
Sono mille dolcezze in un grado sì alto
Dove forse avete meno pensato di ciò che non abbisogna.
Forse in un momento sareste disingannata;
E se osassi ancora parlarvi di Poppea,
Direi che senza dubbio ella mi amava un poco,
E che un trono accese presto un altro fuoco .
Il cielo vi ha fatto l'anima e più grande e più bella;
Ma siete principessa, e donna infine come lei.
L'orrore di vedere un'altra al rango che vi è dovuto,
E il giusto affanno d'essere troppo discesa,
Premeranno in segreto quest'anima di rendersi
Anche alla più debole speranza di poterlo riprendere.
Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi;
Ma l'Impero in ogni tempo ha di che incantarli.
L'amore passa, o languisce; e per forte che possa essere,
Della sete di regnare, non è sempre padrone.
Camilla: Non so quale amore vi ho potuto dare,
Signore; ma sull'Impero ama ragionare:
Ve lo trovo assai forte, e anche d'una forza
Da mostrare che conosce tutto ciò che ha d'esca,
E che, a ciò che mi dice toccando una sì grande scelta,
Ha degnato pensare un po' più d'una volta.
Voglio credere con voi che esso è fermo e sincero,
Che mi dice solamente ciò che non osa tacermi;
Ma a parlare senza finta...
Ottone (off): Ah! Signora, credete...
Camilla: Sì, ne crederò Pisone, a cui voi m'inviate;
E voi, per darvi qualche po' più di gioia,
Ne crederete Plautina, a cui vi rinvio.
Non ne sono gelosa, e lo dico senza corruccio:
Voi non amate che l'Impero, e io non amavo che voi.
Non paventatene niente, sono donna, e principessa,
Pur senza averne l'orgoglio né la debolezza;
E il vostro accecamento mi fa troppa pietà
Per fiaccarlo ancora con la mia inimicizia.

C. esce di campo verso l'avanti: contemporaneamente la m.d.p. *carrella* rapidamente un po' indietro, in linea retta, e si vede passare A. che segue C. Il campo resta vuoto qualche momento (rovine del muro): si sente C. e A. allontanarsi.

41. Da *P.S.R.* a *P.T.* (9; 48"). O. e A., sempre allo stesso posto, guardano davanti a sé.

Ottone: Quanti apparati vedo, Albino, per la mia rovina!
Albino: Signore, tutto è perduto, se vedete Plautina.
Ottone: Andiamoci tuttavia: il turbamento dove mi vedo
Non può soffrire avvisi che da un cuore tutto mio.

Dopo uno sguardo d'intesa, girano le spalle alla m.d.p. e se ne vanno: la m.d.p. *panoramica* verso destra per vederli allontanare, e scopre per la prima volta l'intera terrazza.

42. *P.S.R./S.T.* (17,5; 2'43"). Fontana del XVII secolo nei giardini della villa Doria Pamphilj. Plautina e Ottone sul bordo della fontana, P. di profilo, seduta, voltata verso l'acqua e O.; O. disteso a terra, con le spalle all'acqua e guardando davanti a sé. P. è a sin. del campo, O. a destra. Dapprima un lungo momento di silenzio, mentre P. sfiora con la mano l'acqua della fontana.

Plautina: Che volete, Signore, che infine io vi consigli?
Sento un turbamento eguale da un dolore pari;
E il mio cuore tutto a voi non è assai a sé
Per trovare un rimedio ai mali che prevedo:
Non so che piangere, non so che compiangervi.
La sola scelta di Pisone ci dà tutto da temere:
Mio padre vi ha detto che essa non lascia a tutti e tre
Che la speranza di morire insieme a nostra scelta;
E temiamo di più un'amante irritata
Da una offerta in meno d'un giorno ricevuta e ritrattata,
Da un omaggio dove il séguito ha sì poco risposto,
E da un trono che invano per voi ella ha perduto.
Per voi con quel trono ella era adorabile,
Per voi ci rinuncia, e non ha più niente di amabile.
Dove non porterà un sì giusto corruccio
La vergogna di vedersi senza l'Impero e senza voi?
Vergogna tanto più grande e tanto più sensibile,
Che ella vi si prometteva un ritorno infallibile,
E che la sua mano con voi credeva tosto riguadagnare
Ciò che il suo cuore per voi pareva disdegnare.
Ottone: Non ho dunque che da morire. L'ho voluto, Signora,
Quando l'ho potuto senza crimine, in favore della mia fiamma;
E lo debbo volere, quando il vostro decreto crudele
Per morire giustamente mi ha reso criminale.
Voi mi avete comandato di offrirmi a Camilla;
Grazie alle nostre sfortune, questo crimine è inutile.
Io morrò tutto vostro; e se per obbedire
Sono parso male amare, sono sembrato tradirvi,
La mia mano, da questo stesso ordine ai vostri occhi incoraggiata,
Laverà nel mio sangue la mia falsa perfidia.
Non invidiate, Signora, alla mia sorte inumana
La gloria di finire almeno da vero Romano,
Dopo che v'è piaciuto rendermi incapace
Delle dolcezze di morire da amante vero.
Plautina: Ben lontana dal condannare la nobile passione,
Voglio limitarvi la mia gioia e la mia ambizione.
Per minori sfortune si rinuncia alla vita.
Siate sicuro da parte mia dell'esempio di Arria:

O. alza gli occhi verso P.

Ho la mano così ferma e il cuore così grande,
E quando lo abbisognerà, so come si fa.
Se vi degnaste, Signore, fin là costringervi,
Forse spererei, vedendo tutto da temere.

Camilla è irritata e si può placare.
Ottone: Mi condannereste, Signora, a sposarla?
Plautina: Ché non ci posso io stessa opporre la mia difesa!
Ma se i vostri giorni infine non hanno altra assicurazione,
Se non c'è altro asilo...
Ottone: Ah! corriamo alla morte;
O, se per evitarla ci abbisogna fare sforzo,
Subiamo di Lacone tutta la tirannia,
Prima di sottomettermi a questa ignominia.
Ne saprò preferire i più barbari colpi
All'affronto di vedermi senza l'Impero e senza voi,
Alle vergogne d'un imene che mi renderebbe infame,
Poiché si fa per Camilla un crimine della sua fiamma,
E che le si ruba un trono in odio d'una fede
Che ha voluto il suo amore non promettere che a me.
Non che per me senza voi questo trono ebbe alcuni incanti:
Per voi io lo cercavo, ma non senz'allarmi;
E se poco fa Galba non m'avesse disdegnato,
Avrei portato lo scettro, e voi avreste regnato.
Le vostre sole volontà, mie degne sovrane,
D'un Impero si vasto avrebbero tenuto le redini.
Le vostre leggi...

43. Da *P.S.R.* a *P.S.T.* (25; 1'13"). Dapprima il bordo della fontana, e P. seduta in basso del campo a destra.

Plautina: Sta dunque a me farvi Imperatore.
L'ho potuto: i mezzi dapprima m'hanno fatto orrore;
Ma saprò vincerlo, e dandomi io stessa,
Assicurarvi insieme e vita e diadema,
E riparare da lì il crimine di un orgoglio
Che vi ruba un trono, e vi apre una bara.
Di Marciano per voi avrei avuto il suffragio,
Se avessi potuto soffrire il suo insolente omaggio.
Il suo amore...
Ottone (off): Marciano si conoscerebbe sì poco
Da osare...
Plautina: Non ha ancora spento il suo fuoco;
E della scelta di Pisone quali che siano le cause,
Non ho che da dire una parola per imbrogliare molte cose.
Ottone (off): Voi vi avvallereste fino ad ascoltarlo?
Plautina: Per voi andrò, Signore, fino ad accettarlo.
Ottone (off): Consultate la vostra gloria, essa saprà dirvi...
Plautina: Che è del mio dovere rendervi l'Impero.
Ottone (off): Che una fronte ancora segnata dai ferri che ha portato...
Plautina: Ha diritto d'incantarmi, se fa le vostre sicurezze.
Ottone (off): Ne concepite bene tutta l'ignominia?
Plautina: Non ne posso vedere, Signore, nel salvarvi la vita.
Ottone (off): Sposarlo alla mia vista! e per colmo di noia...
Plautina: Datevi a Camilla, o io mi do a lui.

O. si alza bruscamente, e la m.d.p. ha allora un movimento brusco di *carrello* indietro per inquadrarlo.

Ottone: Periamo, periamo, Signora, l'uno per l'altra,
Con tutta la mia gloria, con tutta la vostra.
Per farci un trapasso di cui gli Dei siano gelosi,
Rendetevi tutta a me, come io tutto a voi;
O se per conservare in voi tutto ciò che amo,
La mia sfortuna vi ostina a darvi voi stessa,
Almeno della vostra gloria abbiate una cura eguale,
E non preferitemi che un illustre rivale.
Ne morrò di dolore, ma morrei di rabbia
Se voi mi preferiste un resto di schiavitù.
Ah! Signore, impedite che Plautina...

Vinio appare alla sinistra del campo, di profilo, in figura intera; O. si rivolge a lui.

Vinio: Signore,
Voi impedirete tutto, se avete cuore.
Malgrado dei nostri destini il rigore importuno,
Il cielo mette nelle vostre mani tutta la nostra fortuna.

44. *P.R.* (17,5; 5"). P. resta seduta e guarda V. (off, a sin. del campo).

Plautina: Signore, che dite?
Vinio (off): Ciò che ho appena visto,
Che per essere Imperatore non ha che da volerlo.

P. volta rapidamente la testa verso O. (off, a d. del campo).

45. *P.R.* (17,5; 2"). O., inquadrato leggermente dal basso, guarda alla d. del campo V. (off.). Dietro la sua testa, una traccia bianca nel cielo.

Ottone: Ah! Signore, nessun Impero, a meno che con Plautina.

46. *P.S.R.* (9; 1'41"). Controcampo. Vinio: dietro di lui, a d. del campo, la villa del XVII secolo.

Vinio: Pigliatevi un trono dove il cielo vi destini;
E per scegliere voi stesso con chi riempirlo,
Aiutate i vostri felici destini a compiersi.
L'esercito ha visto Pisone, ma con un mormorio
Che sembrava mal gustare ciò che vi si fa d'ingiuria.
Galba non l'ha prodotto che con severità,
Senza far alcuna speranza di liberalità.
Poteva, sotto l'adescamento d'una finta promessa,
Gettare nei soldati un momento d'allegrezza;
Ma ha meglio amato altamente protestare
Che sapeva sceglierli, e non comprarli.
Queste alte durezze, a contrattempo spinte,
Hanno ricordato l'orrore delle crudeltà passate,
Allorché dalla Spagna a Roma, egli seminò il suo cammino
Di Romani immolati al suo nuovo destino,
E che avendo del loro sangue sporcato ogni contrada,
Con una nuova carneficina vi fece la sua entrata.
Così, durante il tempo in cui Pisone ha arringato,
Hanno di rango in rango fatto correre il vostro nome.
Quattro dei più zelanti sono venuti a dirmelo,
E mi hanno promesso per voi le truppe e l'Impero.
Correte dunque alla piazza, dove li troverete;
Seguiteli nel loro campo, ed assicuratevene.
Un tempo ben preso può tutto.
Ottone (off): Se quell'astro contrario
Che mi ha...
Vinio: Senza discorrere fate ciò che bisogna fare;
Un momento di soggiorno può tutto sconcertare,
E il minimo sospetto vi farà arrestare.
Ottone (off): Prima di partire, soffrite che io protesti...
Vinio: Partite; da Imperatore ci direte il resto.

47. Da *P.S.R.* a *P.R.* (17,5; 1'46"). P., di faccia, a sin. del campo; a d. il corpo di O., che si gira ed esce di campo; V. entra in campo da sin. e si siede alla sin. di P. sul bordo della fontana.

Vinio: Non è tutto, figlia mia, una fortuna più certa,
Checché possa arrivare, mette l'Impero nella tua mano.
Plautina: Lusinghereste Ottone d'una falsa chimera?
Vinio: No: tutto ciò che ho detto non è che un rapporto sincero.
Credo di vederti regnare con questo caro Ottone;
Ma non sperare meno dalla parte di Pisone:
Galba ti dà a lui. Punto contro Camilla.
Di cui l'amore ha reso il suo progetto inutile,
Egli vuole che quest'imene, punendo i suoi rifiuti,

Riunisca con me Marciano e Lacone,
E inganni felicemente i presagi sinistri
Della divisione ch'egli vede tra i suoi ministri.
Così dalle due parti si combatterà per te.
Il più fortunato dei capi ti porterà la sua fede.
Senza parte ai suoi perigli, tu l'avrai alla sua gloria,
E vedrai ai tuoi piedi l'una o l'altra vittoria.

La m.d.p. *carrella* avanti lentamente in linea retta verso P. che resta sola in campo, guardando sempre davanti a sé.

Plautina: Che? Il mio cuore, da voi stesso a questo eroe dato,
Potrebbe non amarlo più se non è coronato?
E se bisogna che a Pisone la sua mala sorte ci abbandoni,
Per questo stesso Pisone potrei voler vivere?
Vinio (off): Se i nostri comuni augùri hanno un contrario effetto,
Tu ti puoi fare ancora lo sforzo che tu ti sei fatta;
E chi ha appena dato Ottone al diadema,
Per regnare a sua volta può darsi se stessa.
Plautina: Se per coronarlo ho fatto un nobile sforzo,
Debbo farne uno vergognoso per godere della sua morte?
Mi privavo di lui senza vendermi a nessuno,
E voi volete, Signore, che il suo trapasso mi dia,
Che il mio cuore, trascinato dallo splendore del rango,
Voli appresso una mano fumante del suo sangue;
E che delle sue sfortune trionfante e rapita,
Io sia l'infame prezzo d'aver troncato la sua vita!
No, Signore: avremo stessa sorte oggi;
Mi vedrete regnare o perire con lui:
Non è che all'uno dei due che tutto questo cuore aspira.

48. *P.M.R.* (17,5; 33"). V. di profilo a d. del campo. Posa (off) la sua mano sul braccio di P.

Vinio: Quanto vedi male ancora ciò che è l'Impero!
Se due giorni solamente tu potessi provarlo,
Non crederesti mai di poterlo troppo pagare;
E vedresti perire mille amanti con gioia,
Se bisognasse tutto il loro sangue per fartici una via.
Ama Ottone, se tu puoi fartene un sicuro appoggio;
Ma se ve n'è bisogno, ama te più di lui,
E senza inquietarti dove piomberà la tempesta,
Lascia agli Dei a loro scelta schiacciare una testa.
Prendi lo scettro ai dispendi di chi soccomberà,
E regna senza scupolo con chi regnerà.

49. *P.R./S.R.* (17,5; 15"). P. di faccia, a d. del campo. Non appena parla, V. (off) ritira la sua mano fuori campo.

Plautina: Quanto la vostra politica ha strane massime!
Il mio amore, se l'osasse, ci troverebbe crimini.
Io so amare, Signore, so tenere la mia fede,
So per un amante fare ciò che debbo,
So alla sua fortuna offrirmi in sacrificio,
E saprò morire se vedo che perisce;
Ma non so l'arte di forzare il mio dolore
A poter raccogliere i frutti della sua sfortuna.

V. si alza (off). P. alza gli occhi verso di lui.

50. *P.R.* (12,5; 39"). V. in piedi, inquadrato dal basso, contro il cielo, a sin. del campo; a d., una palma.

Vinio: Tieni pure l'anima pronta a metterla in uso;
Cambia di sentimenti, o almeno di linguaggio;
E per mettere d'accordo la tua fortuna e il tuo cuore,
Augura per l'amante e tieniti al vincitore.
Addio: vedo venire la principessa Camilla.

In qualunque turbamento tu sia, mostra un'anima tranquilla,
Profitta della sua colpa, e tieni l'occhio meglio aperto
Al vivo e dolce bagliore del trono ch'ella perde.

Andandosene, V. lascia immediatamente il campo vuoto.

51. *P.S.T.* (12,5; 5"). Camilla e Albiana, a sin. del campo, fanno qualche passo verso la m.d.p. (e verso P., sempre seduta off); a d. del campo, dietro di loro, la villa.

Camilla: Gradirete, Signora, un fedele servigio
Di cui vengo a fare omaggio alla mia Imperatrice?

52. *P.S.R.* (17,5; 3'52"). P. di faccia a sin. del campo, seduta sul bordo della fontana; C. entra in campo da sinistra e si siede al suo fianco, a d. del campo. A. segue C., ma esce verso la d., e resta in piedi fuori campo.

Plautina: Credo di non avere il diritto d'impedirvene;
Ma non è qui che vi abbisogna cercarla.
Camilla: Allorché Galba vi dà a Pisone per sposa...
Plautina: Non è ancora tempo di vedervene gelosa.
Camilla: Se io amassi tuttavia o l'Impero o Pisone,
Potrei già esserla con qualche ragione.
Plautina: E se io amassi, Signora, o Pisone o l'Impero,
Avrei qualche ragione di non disdirmene;
Ma il vostro esempio insegna ai cuori come il mio
Che un generoso disprezzo qualche volta si addice loro bene.
Camilla: Che? L'Impero e Pisone non hanno niente per voi d'amabile?
Plautina: Ciò che voi disdegnate, lo tengo disprezzabile;
Ciò che piace ai vostri occhi ai miei sembra così dolce,
Tanto trovo di gloria a regolarmi su di voi!
Camilla: Dunque se io amassi Ottone...
Plautina: Lo amerei anche io,
Se la mia mano con me desse il diadema.
Camilla: Non si può senza il trono essere degna di lui?
Plautina: Me ne rapporto a voi, che egli ama da oggi.
Camilla: Potete meglio di un'altra dirmene notizie,
E siccome i vostri ardori sono stati mutui,
Il vostro esempio non lascia nessuno dubitare
Che a meno della corona lo si può meritare.
Plautina: Il mio esempio non lascia dubitare nessuno
Ch'egli potrà lasciarvi a meno della corona.
Camilla: Ha trovato senza essa nei vostri occhi tanti adescamenti...
Plautina: Tutte le passioni non si rassomigliano.
Camilla: In effetti, voi avete un merito sì raro...
Plautina: Merito a parte, l'amore è qualche volta bizzarro;
Secondo l'oggetto diverso il gusto è differente:
Alle une ci si dà, alle altre ci si vende.
Camilla: Chi conosceva Ottone poteva alla pariglia
Darmene da amica un avviso all'orecchio.
Plautina: E chi lo stima assai per elevarlo sì in alto
Può, quando gli piacerà, insegnarmi ciò che vale;
Affinché se i miei fuochi hanno ordine di rinascere...
Camilla: Ne ho fatto qualche stima prima di conoscerlo,
E ve l'ho rinviato appena l'ho conosciuto.
Plautina: Chi viene da parte vostra è sempre benvenuto:
Accetto il presente, e credo di potere senza vergogna,
Avendolo dalla vostra mano, tenerne qualche conto.
Camilla: Per rendervi la sua anima vi è venuto a vedere?
Plautina: Per negligere il vostro ordine sa troppo bene il suo dovere.
Camilla: Vi ha tosto lasciata, e la sua ingratitudine...
Plautina: Vi mette, Signora, in qualche inquietudine?
Camilla: No; ma amo sapere come mi si obbedisce.
Plautina: La curiosità qualche volta ci tradisce;
E con una mezza parola che dal cuore essa trae,
Sovente dice più che non pensa dire.
Camilla: La mia non dice tutto ciò che voi pensate.

Plautina: Su tutto ciò che io penso essa si spiega assai.
Camilla: Sovente troppo interesse che l'amore forza a prendere
Intende più che non si dice e che non si deve intendere.
Se sapeste qual è il mio più ardente desiderio...
Plautina: D'Ottone e di Pisone io vi do da scegliere:
La mia poca ambizione vi rende l'uno con gioia;
E per l'altro, se bisogna che ve lo rinvii,
Il mio amore, lo confesso, ne potrà mormorare;
Ma voi sapete che al vostro esso ama deferire.
Camilla: Potrei fare a meno di questa deferenza.
Plautina: Senza dubbio; e tuttavia, se ne credo l'apparenza...
Camilla: Finiamo là: questo discorso diverrebbe noioso.
Plautina: Marciano, che vedo, v'intratterrà meglio.
Gradite il mio ritiro, e soffrite che eviti
Uno schiavo insolente di cui l'amore m'irrita.

P. si alza ed esce di campo verso d.; C. resta seduta e guarda venire Marciano che si ferma davanti a lei (off), a sin. della m.d.p.

Camilla: A ciò ch'ella mi dice, Marciano, voi l'amate?
Marciano (off): Malgrado i suoi fieri disprezzi i miei occhi ne sono incantati.
Intanto per l'Impero, esso è vostro ancora:
Galba si è lasciato vincere, e Pisone vi adora.
Camilla: Del vostro alto credito, è dunque un puro effetto?
Marciano (off): Non sconfessate ciò che il mio zelo ha fatto:
Le mie cure dell'Imperatore hanno flesso la collera,
E rinviato Plautina a obbedire presso suo padre.
Il nostro nuovo Cesare la voleva sposare;
Ma ho saputo risolverlo a disilludersene;
E Galba, che il sangue preme per la sua famiglia,
Permette a Vinio di mettere altrove sua figlia.
L'uno vi rende la corona, e l'altro tutto il suo cuore.
Vedete meglio quale ne è la gloria e la dolcezza,
Quale felicità v'eravate tolta
Per un'avversione un po' precipitosa;
E per i vostri interessi degnate considerare...
Camilla: Vedo qual è la mia colpa, e posso ripararla;
Ma voglio, giacché mai non mi si è vista ingrata,
Che la mia riconoscenza prima scoppi,
E non accorderò niente finché non vi si faccia felice.
Voi amate, dite, quest'oggetto rigoroso,
E Pisone nella sua mano non vedrà la mia
Sinché egli non abbia ridotto Plautina a darvi la sua,
Se pure il disprezzo ch'ella fa dei vostri fuochi
Non vi ha potuto costringere a formare altri voti.
Marciano (off): Ah! Signora, l'imene ha sì dolci catene,
Che gli abbisogna poco tempo per calmare molti odi;
E almeno la mia felicità saprebbe con bagliore
Vendicarvi di Plautina e punire un ingrato.
Camilla: Lo avevo preferito, quest'ingrato, all'Impero;
L'ho detto, e troppo alto per potermene disdire;
E l'amore, che m'insegna il debole degli amanti,
Unisce i vostri più dolci voti ai miei risentimenti,
Per farmi abbozzare la mia vendetta in Plautina,
E concluderla presto con la sua propria rovina.
Marciano (off): Ah! Se voi la volete, io so braccia tutte pronte;
E ho tanto calore per tutti i vostri interessi...
Camilla: Ah! Quanto ciò è darmi una sensibile gioia!
Queste braccia che m'offrite, fate che io le veda,
Che io dia loro l'ordine e prescriva il tempo.
Voglio che agli occhi d'Ottone i vostri desideri siano contenti,
Ch'egli stesso abbia visto l'imene della sua amata
Abbandonare tra le vostre braccia l'oggetto della sua tenerezza,
Ch'egli abbia questa disperazione prima di morire.

53. *P.R.* (25; 22"). A. rimasta in piedi aspetta che M. se ne vada; M., sempre off, se ne va da dove è venuto; A. allora gira gli occhi verso C. off.

Camilla (off): Dopo, al suo trapasso mi vedrete correre.
Fin là guardatevi dal far niente intraprendere.
Dal potere che mi si rende voi dovete tutto attendere.
Andate a prepararvi a quei felici momenti;
Ma non eseguite niente senza i miei comandi.
Albiana: Volete perdere Ottone! Lo potete, Signora!

54. Da *P.R.* a *P.T.* a *P.S.T.* (17,5; 1'25"). C. dapprima sola, di profilo destro.

Camilla: Quanto penetri male nel fondo della mia anima!
Del suo vile rivale vedendo il nero progetto,
Ho saputo con questa destrezza arrestarne l'effetto,
Rendermene padrona; e sarò rapita
Se egli può sapere le cure che prendo della sua vita.
Vammi a cercare tuo fratello, e fa che da parte mia
Egli apprenda da lui ciò che egli corre d'azzardo,
A che sta per esporlo la sua cieca condotta,
E che non c'è più per lui salvezza che nella fuga.
E' tutto ciò che dall'amore può soffrire il mio corruccio.
Albiana (off): Dal corruccio all'amore il ritorno sarebbe dolce.
Rutilio (off): Ah! Signora, apprendete quale sfortuna ci minaccia.
Quindici o venti rivoltosi nel mezzo della piazza
Hanno appena proclamato Ottone per Imperatore.

C. si alza, la m.d.p. *carrella* rapidamente indietro fino a inquadrare A. in piedi alla sua sin. e Rutilio, che è entrato in campo alla sua sin. e sta in piedi, davanti a lei, le spalle alla m.d.p.

Camilla: E della loro insolenza Ottone non ha affato orrore,
Lui che sa che sittosto questi tumulti abortiscono?
Rutilio: Lo menano al campo, o piuttosto ve lo portano:
E ciò che si vede di popolo intorno a loro ammassarsi
Freme della loro audacia, e li lascia passare.
Camilla: L'Imperatore lo sa?
Rutilio: Sì, Signora: egli vi domanda;
E per un pronto rimedio a ciò che si paventa,
Pisone di questi ammutinati sta per correre sui passi,
Con ciò che gli si potrà trovare di soldati.
Camilla: Poiché Ottone vuol perire, consentiamo che perisca;
Andiamo a far premura a Galba per il suo giusto supplizio.
Dal corruccio all'amore se il ritorno è dolce,
Si ripassa agevolmente dall'amore al corruccio.

Escono tutti e tre verso la sin., C. per prima, poi A. e infine R. La m.d.p. *panoramica* verso destra, salendo fino a inquadrare il cielo, gli alberi e la parte alta della fontana con una statua dell'amore triste, sulla quale si resta un momento.

55. Da *P.R.* a *P.S.T.* (12,5; 3'14"). Nella Loggia Imperiale dello Stadio Domiziano, sul Palatino. Galba, dapprima solo, seduto sul suo trono davanti a un muro (la m.d.p. è leggermente sulla sua d.). Dopo un momento inizia a parlare, e la m.d.p. allora comincia a *carrellare* lentamente indietro, fino a inquadrare Camilla e Albiana in piedi davanti a G. a sin. del campo e Rutilio alla destra, tutti e tre di faccia, dando quasi le spalle a G.

Galba: Ve lo dico ancora, temete la mia vendetta,
Per poco che siate della sua intelligenza.
Non si perdona in materia di Stato:
Più si ama la mano, più si odia l'attentato;
E allorché il furore va fino al sacrilegio,
Il sesso né il sangue non hanno privilegi.
Camilla: Questo indegno sospetto sarebbe presto distrutto,
Se vedeste del crimine dove deve andare il frutto.
Ottone, che per Plautina nel fondo del cuore sospira,
Ottone, che mi disdegna a meno che con l'Impero,

Se ne fa la conquista e vi può detronizzare,
Quale di noi due vorrà coronare?
Potrei di Pisone cospirare la rovina,
Che, strappandomi dal trono ci porterebbe Plautina?
Credete ai miei interessi, se dubitate di me;
E su tali garanti assicurato della mia fede,
Volgete su Vinio tutta la diffidenza
Di cui vuol offuscare la mia gloria una ingiusta credenza.
Galba: Vinio dal suo zelo è troppo giustificato.
Vedete ciò che in un giorno mi ha sacrificato:
Egli m'offre Ottone per voi, che augurava per genero;
Io lo rendo a sua figlia, egli ama riprenderlo;
La voglio per Pisone, il mio volere è seguito;
Vi metto al suo posto, e ne lo trovo rapito;
Il suo amico si rivolta, egli preme la mia collera;
Dà a Marciano Plautina a mia preghiera:
E io sospetterei un crimine nei voti
D'un uomo che s'attacca a tutto ciò che io voglio?
Camilla: Chi vuole egualmente tutto ciò che gli si propone,
Nel segreto del cuore sovente vuol altra cosa;
E padrone della sua anima, non ha altra fede
Che quella che in se stesso non dà che a sé.
Galba: Quest'imene tuttavia è la prova ultima
D'una fede sempre pura, inviolabile, intera.
Camilla: Vedrete dall'effetto come essa agirà,
Signore, e come infine Plautina obbedirà.
Sicuro della sua resistenza, e lusingandosi forse
Di vedere presto qui il suo caro Ottone padrone,
Nello stato dove per voi egli ha messo l'avvenire,
Promette agevolmente più di ciò che non vuol tenere.
Galba: Il dovere disunisce l'amicizia più forte,
Ma l'amore agevolmente su questo dovere prevale;
E il suo fuoco, che mai non si spegne che a metà,
Interessa un'amante altrimenti che un amico.
Scorgo Vinio. Che mi si porti sua figlia:
Ne punirò il crimine in tutta la famiglia,
Se mai posso vedere per dove non dubitarne;
Ma anche fin là avrei torto di scoppiare.
Vedo d'altronde Lacone. Ebbene! Quali notizie?
Che apprendete tutti e due dal campo dei nostri ribelli?

R. esce di campo verso d. in primo piano.

56. *P.S.R.* (17,5; 40"). Controcampo su Vinio e Lacone di faccia, in piedi, l'uno accanto all'altro, davanti al trono, a una certa distanza (la m.d.p. è sempre leggermente sulla d. di G.), Lacone alla sin. di V.

Vinio: Che quelli della marina e gli Illiri
Si sono con calore giunti ai pretoriani,
E che dai bordi del Nilo le truppe richiamate
Sole dal loro furore non sono rimosse.
Lacone: Tutti questi ammutinati non sono che semplici soldati;
Nessuno dei capi sguazza nei loro vani attentati:
Così non temete niente da una massa d'esercito
Dove già la discordia è forse accesa.
Sittosto che vi si saprà che il popolo a grandi grida
Vuole che di questi complotti gli autori siano proscritti,
Che del perfido Ottone esso chiede la testa,
La costernazione calmerà la tempesta,
E voi non avete, Signore, che a farvici vedere
Per rendere d'un colpo d'occhio ciascuno al suo dovere.

57. Da *P.S.R.* a *P.R.* a *P.R.* a *P.R.* a *P.R.* a *P.R.* (25; 1'27"). Dapprima G., seduto sul trono (la m.d.p. è sempre leggermente alla sua d.).

Galba: Andremo, Vinio, ad affrettare con la mia presenza
L'effetto d'una sì dolce e sì giusta speranza?

La m.d.p. *panoramica* verso d., di 180°, fino a inquadrare V. che parla.

Vinio: Non azzardate, Signore, che nell'estremità,
Il temibile effetto della vostra autorità.
Allorché esso riesce, tutto fa giorno, tutto gli cede;
Ma anche, quando fallisce, non c'è più rimedio.
Abbisogna, per dispiegare il sovrano potere,
Sicurezza tutt'intera, o profonda disperazione;
E noi non siamo, Signore, per non fingere niente,
In stato d'osare tutto, neppure di tutto temere.
Se si corre al gran crimine con avidità,
Lasciatene rallentare l'impetuosità:
Da se stessa abortisce, e la paura dei supplizi
Arma contro il capo i suoi più zelanti complici.
Un salutare avviso agisce con lentezza.

Poi bruscamente *panoramica* di qualche altro grado verso d., da V. a L. in piedi alla sua sin.

Lacone: Un vero Principe agisce con altezza.
E io non concepisco questo avviso salutare,
Quando si corona Ottone, di guardarlo fare.
Se si corre al gran crimine con avidità,
Ne abbisogna reprimere l'impetuosità
Prima che gli spiriti, che un giusto spavento bilancia,
Si possano incoraggiare per la nostra noncuranza,
E predominino su questi consigli prudenti,
Di cui si cerca l'effetto quando non ne è più tempo.

Ancora brusca *panoramica* a sin. da L. a V.

Vinio: Voi distruggerete sempre i miei consigli con i vostri:
Il solo tono della mia voce ve ne ispira altri;
E sinché avrete quel raro e alto credito,
Non avrò che da parlare per essere contraddetto.
Pisone, di cui la felice scelta è vostra degna opera,
Non sarebbe che Pisone, se avesse avuto il mio suffragio.
Non avete sollevato Marciano contro Ottone
Che perché la mia bocca ha proferito il suo nome;
E vedreste come un altro una prova assai chiara
Di quanto il vostro avviso è il più salutare,
Se non aveste fatto voto di essere fino al trapasso
Il nemico dei consigli che voi non date.

Ancora brusca *panoramica* da d. da V. a L.

Lacone: E voi l'amico di Ottone, è tutto dire; e forse
Chi l'ha voluto per genero e l'ha scelto per padrone,
Non fa ancora voti che in favore di questa scelta,
Per averlo e per padrone e per genero in una volta.

Un'ultima brusca *panoramica* a sin. da L. a V.

Vinio: Io ero l'amico di Ottone, e lo tenevo a gloria
Fino all'indegnità di un'azione sì nera,
Che altri nomineranno l'effetto della disperazione
Dove lo ha, malgrado le mie cure, immerso il vostro potere.
L'ho voluto per genero, e scelto per l'Impero:
All'una né all'altra scelta non avete potuto sottoscrivere.
Per ciò di tutto lo Stato la felicità si ingrandisce;
E voi vedete anche come esso vi applaude.

58. *P.R.* (25; 55"). G. sempre seduto (la m.d.p. è sempre leggermente alla sua destra).

Galba: Quanto un Principe è infelice, quando di quelli che ascolta
Lo zelo cerca di prendere una diversa strada,
E l'attaccamento che hanno al proprio senso
Spinge fino all'asprezza consigli differenti.
Non m'inganno io affatto? e posso nominare zelo
Quest'odio a tutti e due ostinatamente fedele,
Che forse, a dispetto dei mali che prevede,

Solo nei miei interessi si consulta e si crede?
Fate meglio; e credete, in questo periglio estremo,
Voi, che Lacone mi serve, voi, che Vinio mi ama:
Non odiate che Ottone, e pensate che oggi
Non avete da parlare tutti e due che contro di lui.

59. *P.S.R./S.T.* (12,5; 1'25"). V. e L.; dietro di loro, il muretto che chiude in parte la loggia (la m.d.p. è sempre leggermente alla d. di G., off).

Vinio: Oso dunque ridirvi, da servitore sincero,
Che fa male spingere tanta gente in collera,
Che bisogna dare ai buoni, per sostenersi,
Il tempo di rimettersi e di riunirsi,
E lasciare ai cattivi quello di riconoscere
Qual è l'empietà di prendersela col suo padrone.
Pisone può intanto divertire il loro furore,
Dei vostri risentimenti dare loro il terrore,
Aggiungervi con destrezza una speranza di clemenza
Al minimo pentimento d'una tale insolenza;
E se vi abbisogna infine andare in suo soccorso,
Ciò che si vuole adesso lo si potrà sempre.

Lacone: Ne dubito, e credo di parlare da servitore sincero,
Io che non ho amici nel partito contrario.
Attenderemo, Signore, che Pisone respinto
Ci venga a seppellire sotto lo Stato travolto,
Che si scenda in piazza in battaglia schierata,
Che si tenga in questo palazzo la vostra corte assediata,
Che fino al Campidoglio Ottone vada ai vostri occhi
Dell'Impero usurpato rendere grazie agli Dei,
E che la fronte ornata dal vostro diadema,
Quel traditore troppo fortunato ordini di voi stesso?
Andiamo, andiamo, Signore, le armi in mano,
A sostenere il senato e il popolo romano;
Cerchiamo agli occhi d'Ottone un trapasso alla loro testa,
Per lui più odioso, e per noi più onesto,
E con un nobile sforzo andiamo a testimoniargli...

60. Da *P.S.R.* a *P.R.* (9; 30"). G. seduto (la m.d.p. è sempre alla sua d.). Mentre ancora parla, brusca *panoramica* verso sin. su C. e A., sempre in piedi alla d. del trono.

Galba: Ebbene! nipote mia, ebbene! è dolce regnare?
E' dolce tenere il timone d'un Impero
Per vederne i sostegni sempre contraddirsi?

Camilla: Più si vede negli avvisi delle contrarietà,
Più a fare una buona scelta si riceve chiarezze.
E' ciò che io direi se non fossi sospetta;
Ma sono a Pisone, Signore, e vi rispetto,
E non posso tuttavia ritenere queste due parole,
Che se mi si fosse creduto si sarebbe in riposo.
Plautina che si porta avrà stesso pensiero:
Da un vivo dolore ella pare ferita...

61. *P.S.R./S.T.* (17,5; 11"). Plautina immobile e Rutilio, che si avvicina ed esce di campo verso sin. (in direzione di G., off), mentre P. parla (la m.d.p. è leggermente sulla d. di P.).

Plautina: Non me ne difendo, Signora. Ottone è morto;
Di chiunque entra qui è il comune rapporto;
E il suo trapasso per voi non avrà tanti incanti,
Che ai vostri occhi come ai miei non ne costi lacrime

Quando P. ha finito di parlare, resta per qualche istante in silenzio; dietro di lei, il muro della loggia, e due farfalle bianche.

62. *P.S.R./S.T.* (9; 35"). G. ancora seduto (la m.d.p. è di nuovo alla sua d.); alla sin. di G., R. in piedi.

Galba: Dice ella vero, Rutilio, o me ne lusingo invano?
Rutilio: Signore, il rumore è grande, e l'autore incerto.
Tutti voglio ch'egli sia morto, ed è la voce pubblica.
Ma come e da chi, è ciò che nessuno spiega.
Galba: Andate, andate, Lacone, voi stesso a prendere cura
Di farcene vedere un assicurato testimone;
E se di questo gran colpo l'autore si può conoscere...

Marciano arriva fuori campo con Attico e due soldati

Marciano (off): Che non lo si cerchi più, lo vedete parere:
Signore, è dalla sua mano che un ribelle punito...

G. si alza.

Galba: Da quella d'Attico questo gran turbamento è finito!

63. *P.S.T.* (17,5; 9"). Marciano, Attico e i due soldati (ai due lati della porta della loggia), pressappoco di faccia (la m.d.p. è leggermente sulla loro d.).

Attico: Il mio zelo l'ha spinta e gli Dei l'hanno condotta;
E sta a voi, Signore, arrestarne il séguito,
Impedire il disordine, e limitare i rigori
Dove contro dei vinti s'adirano dei vincitori.

64. *P.S.R.* (17,5; 43"). G. entra in campo (da sin.); si volta verso P., off, a d. del campo; si volta quindi verso M., off, di fronte a sé, poi verso V., anche lui off, un po' alla sua sinistra.

Galba: Corriamoci. Intanto consolatevi, Plautina;
Non pensate che allo sposo che la mia scelta vi destina:
Vinio ve lo dà, e voi lo accetterete,
Quando i vostri primi sospiri saranno evaporati.
E' a voi, Marciano, che io la lascio in guardia;
Siccome è la vostra mano che il suo imene riguarda,
Custodite il suo spirito, e non lo inasprite.
Voi potete, Vinio, non seguire i miei passi;
E la vecchia amicizia, per poco che ve ne resti...

65. *P.R./S.R.* (17,5; 12"). V. e L. (L. è in primo piano, la m.d.p. leggermente alla sua sin.); V. parla verso G., off, a sin. del campo.

Vinio: Ah! è un'amicizia, Signore, che detesto.
Il mio cuore è tutto vostro, e non ha avuto amici
Che in quanto li si è visti ai vostri ordini sottomessi.

Dopo che V. ha parlato, L., che dapprima lo guardava, abbassa la testa.

66 *P.P.* (17,5; 16"). G. inquadrato dal basso (la m.d.p. è alla sua sin.): guarda dapprima verso la d. del campo in direzione di V., poi si gira ed esce di campo. R. lo segue.

Galba: Seguite; ma guardatevi da troppa compiacenza.

Si sente allontanarsi Galla, Vinio, Lacone e Rutilio.

67. Da *P.S.T.* a *P.S.R.* (17,5; 2'57"). A d. del campo, di profilo-faccia, P., un soldato e Attico (sempre voltati verso il trono). C. entra in campo di spalle all'estrema destra.

Camilla: Il colloquio degli amanti odia ogni altra presenza,
Signora; e io torno nel mio appartamento
A rendere grazia agli Dei d'un tale avvenimento.

C. traversa il campo passando davanti a P. poi esce voltando a sin. con Albiana al seguito. P. resta immobile e parla a se stessa, mentre Marciano entra in campo da sin., di profilo.

Plautina: Andateci a rinchiudere i pianti che vi sfuggono:
I disastri di Ottone così come me vi colpiscono;
E se si fosse creduto ai vostri augùri più dolci,
Questo gran giorno lo vedrebbe coronare con voi.
Ecco, ecco il frutto di avermi troppo amato;
Ecco qual è l'effetto...
Marciano: Se la vostra anima infiammata...
Plautina: Vile schiavo, sta a te turbare il mio dolore?
Sta a te voler addolcire la mia disgrazia,
A te, di cui l'amore m'osa offrirne una peggiore ?
Marciano: E' giusto dapprima che un sì gran cuore sospiri;
Ma è giusto anche non troppo piangere
Una perdita facile e pronta da riparare.
E' tempo che un soggetto al suo Principe fedele
Riempia felicemente il posto di un ribelle:
Un monarca lo vuole, un padre ne è d'accordo;
Dovete per tutti e due farvi un po' di sforzo,
E bandire da questo cuore la vergognosa memoria
D'un amore criminale che sporca la vostra gloria.
Plautina: Vile! Tu non vali che per smentirti
Io degni abbassarmi fino a replicarti.
Taci, lascia in riposo un'anima posseduta
Da una più gradevole ancor che triste idea:
Non interrompere più i miei pianti.
Marciano: Volgete verso di me gli occhi:
Dopo la morte di Ottone, che potete di meglio?
Plautina: Qualunque insolente speranza abbia la tua folle arroganza,
Apprendi che ne saprò punire la stravaganza,
E trafiggere di mia mano o il tuo cuore o il mio,
Piuttosto che soffrire questo infame legame.
Conosciti, se puoi, o conoscimi.
Attico: Di grazia,
Soffrite...
Plautina: Di parlarmi tu prendi anche l'audacia,
Assassino d'un eroe che io vedrei senza te
Dare leggi al mondo, e prenderle da me?
Tu, di cui la mano sanguinante alla disperazione mi abbandona?
Attico: Se amate Ottone, Signora, egli sta per rivivere;
E vedrete a lungo la sua vita in sicurezza,
Se non muore che dei colpi di cui mi sono vantato.
Plautina: Ottone vivrebbe ancora?
Attico: Egli trionfa, Signora;
E padrone dello Stato, come voi della sua anima,
State per vederlo presto lui stesso alle vostre ginocchia
Farvi offerta d'una sorte che non ama che per voi,
E di cui la sua passione disdegnerebbe la gloria,
Se voi non vi faceste il prezzo della sua vittoria.
L'esercito al suo merito infine ha fatto ragione;
Si porta davanti a lui la testa di Pisone;
E Camilla tiene male ciò che ha appena detto,
O rende grazia per voi agli Dei d'un altro Impero
E stanca il cielo con voti superflui
In favore d'un partito ch'esso non guarda più.
Marciano: Esacrabile! Così dunque la tua promessa frivola...
Attico: Chi promette di tradire può mancare di parola.
Se io non avessi promesso quel vile assassinio,
Un altro per tuo ordine avrebbe commesso l'attentato;
E tutto ciò che ho detto non era che uno stratagemma
Per abbandonare nelle sue mani Lacone e Galba stesso.
Galba non ha niente da temere: si rispetta il suo nome,
E non è che sotto di lui che vuol regnare Ottone.
Quanto a Lacone e a te, vedo poco d'apparenza
Che i vostri giorni a tutti e due siano in stessa assicurazione,
Se non è che la Signora abbia tanta bontà
Per flettere un vincitore giustamente irritato.
Intorno a questo palazzo avevamo due coorti,
Che già per Ottone ne hanno pigliato le porte;

Ci comando io, Signora; e il mio ordine oggi
E' di obbedirvi, e assicurarmi di lui.
Che lo si porti via, soldati! ferisce qui la vista.
Marciano: Ci fu mai disgrazia, o Dei, più imprevista?

I due soldati inquadrano M. ed escono verso sinistra dalla loggia e dal campo, assieme ad Attico. La m.d.p. allora *carrella* avanti su P., che resta sola in campo.

Plautina: Mi turbo, e non so per qual presentimento
Il mio cuore non osa gustare questa felicità pienamente:
Sembra con affanno abbandonarsi alla gioia;
E benché nelle sue dolcezze il mio dispiacere si anneghi,
Non passo dall'una all'altra estremità
Che con un resto oscuro di spirito inquieto.
Sento... Ma che mi vuole Flavia spaventata?

Flavia arriva off, a sin. del campo.

Flavia (off): Dirvi che dal cielo la collera irritata,
O piuttosto del destino il geloso furore...
Plautina: Avrebbero messo Ottone ai ferri dell'Imperatore,
E in questo grande successo la fortuna incostante
Avrebbe ingannato la nostra più dolce attesa?
Flavia (off): Ottone è libero, regna; e tuttavia, ahimè!...
Plautina: Sarebbe sì ferito che si temesse il suo trapasso?
Flavia (off): No, dappertutto alla sua vista si è messo abbasso le armi;
Ma infine la sua fortuna vi sta per costare delle lacrime.
Plautina: Spiega, spiega dunque ciò che debbo piangere.
Flavia: Vedete che tremo a dichiararvelo.
Plautina: Il male è sì grande?

68. Da *P.S.R.* a *P.R.* a *P.T.* (9; 2'50"). Dapprima F. sola, a sin. del campo. Dietro di lei l'entrata della loggia.

Flavia: Da un balcone, presso mio fratello,
Ho visto... Ché non si può, Signora, tacervelo?
O ché a vedere il mio dolore non avete indovinato
Che Vinio...
Plautina (off): Ebbene?
Flavia: E' stato appena assassinato!
Plautina (off): Giusto cielo!
Flavia: Di Lacone l'inimicizia crudele...
Plautina (off): O d'un ignoto turbamento presagio troppo fedele!
Lacone...
Flavia: E' dalla sua mano che parte questo colpo fatale.
Tutti e due presso Galba camminavano d'un passo eguale,
Allorché voltando insieme alla prima via,
Scoprono Ottone padrone del viale.
Questo spavento non li fa retrocedere di qualche passo
Che per vedere questo palazzo pigliato dai vostri soldati;
E Lacone sittosto scintillando di rabbia
A vedere che Ottone dappertutto chiude loro il passaggio,
Lancia su Vinio un furioso sguardo,
Gli si appressa senza parlare, e tirando fuori un pugnale...
Plautina (off): Traditore! Ahimè, Flavia, dove mi vedo ridotta!
Flavia: Voi m'intendete, Signora, e passo al séguito.
Quel vile su Galba portando stesso furore:
"Morite, Signore, egli dice, ma morite Imperatore;
E ricevete questo colpo come un ultimo omaggio
Che deve alla vostra gloria un generoso coraggio".
Galba cade; e quel mostro, infine aprendosi il fianco,
Mischia un sangue detestabile al loro illustre sangue.
Invano il triste Ottone, a quell'orrendo spettacolo,
Precipita i suoi passi per mettervi un ostacolo:
Tutto ciò che può lo sforzo di questo caro conquistatore,
E' di versare pianti su Vinio morente,
Di abbracciarlo tutto morto. Ma eccolo, Signora,
Che vi farà meglio vedere i turbamenti della sua anima.

Ottone appare dalla sin. della porta e avanza verso la m.d.p. Scambia uno sguardo con F., che si allontana ed esce dalla loggia e dal campo, verso sin. La m.d.p. (tenuta a mano) *panoramica* allora insieme ad O., verso destra, per inquadrare anche P. Non appena quest'ultima si mette a camminare, O. la segue, camminano fianco a fianco mentre *la m.d.p. li precede*, e assieme a loro oltrepassa la porta di accesso alla Loggia.

Ottone: Signora, sapete i crimini di Lacone?
Plautina: Apprendo in questo momento che mio padre non è più.
Fuggite, Signore, fuggite un oggetto di tristezza;
D'un giorno sì bello per voi gustate meglio l'allegrezza.
Siete Imperatore, risparmiatevi la noia
Di vedere che un padre...
Ottone: Ahimè! Sono più morto di lui;
E se la vostra bontà non mi rende una vita
Che trafiggendogli il cuore un traditore m'ha rapita,
Non torno qui che da infelice amante,
A fare omaggio ai vostri occhi del mio ultimo momento.
Il mio amore per voi sola ha cercato la vittoria;
Questo stesso amore senza voi non ne può soffrire la gloria,
E non accetta il nome di padrone dei Romani,
Che per mettere con me l'universo nelle vostre mani.
Sta a voi ordinare ciò che gli resta da fare.
Plautina: Sta a me gemere, e piangere mio padre;
Non che io vi imputi, in mio vivo dolore,
I crimini di Lacone e della nostra sfortuna;
Ma infine...
Ottone: Concludete, se si può, da amante:
I nostri fuochi...
Plautina: Non premete un turbamento che si aumenta.
Voi vedete il mio dovere e conoscete la mia fede:
In questo funesto stato rispondetevi per me.
Addio, Signore.
Ottone: Di grazia, ancora una parola,
Signora.

O. si ferma, P. continua a camminare e la m.d.p. retrocede ancora un po' fino a inquadrare anche Albino, a sin. del campo, venuto incontro a O.; quindi la m.d.p. si ferma, e P. esce di campo a sinistra, di faccia.

Albino: Vi si attende, Signore, al Campidoglio:
E il senato in corpo vi è appena espressamente salito
Per giurare sulle vostre leggi agli occhi di Giove.
Ottone: Vi corro; ma qualunque onore, Albino, che mi vi si destini,
Siccome esso non avrebbe per me niente di dolce senza Plautina,
Soffri almeno ch'io vada, in favore del mio fuoco,
A prendere per corrervi il suo ordine o il suo consenso,
Affinché al mio ritorno, l'anima un po' più tranquilla,
Io possa fare sforzo per consolare Camilla,
E giurarle io stesso, in quest'infelice giorno,
Un'amicizia fedele in difetto dell'amore.

O., di faccia, esce di campo (nella stessa direzione di P.) e A. resta fermo sul posto: segue O. con gli occhi, poi, dopo un lungo momento, li abbassa. (Dietro: lo Stadio Domiziano).

Titoli di coda (scorrono dal basso in alto, con fondu di apertura di 24 ftg., su fondo neutro, mentre fino ad un certo punto continuano i *rumori* di fondo dell'inq. precedente). Othon: *Adriano Aprà*; Plautine: *Anne Brumagne*; Galba: *Ennio Lauricella*; Camille: *Olimpia Carlisi*; Vinius: *Anthony Pensabene*; Lacus: *Jubarite Semaran*; Martian: *Jean-Claude Biette*; Albin: *Leo Mingrone*; Albiane: *Gianna Mingrone*; Flavie: *Marilù Parolini*; Atticus: *Edoardo De Gregorio*; Rutile: *Sergio Rossi*; I soldato: *Jacques Fillion*; II soldato: *Sebastian Schadhauser*. Sviluppo e stampa: Luciano Vittori. Questo film è dedicato al grandissimo numero di coloro nati nella lingua francese che non hanno mai avuto il privilegio di fare conoscenza con l'opera di Corneille; (*a partire da questo punto cessano i rumori di fondo*) e ad Alberto Moravia e Laura Betti che mi hanno ottenuto l'autorizzazione di girarlo sul Monte Palatino e nei giardini della villa Doria Panphilj, a Roma - J.M.S. (Dissolvenza in nero di 24 ftg.).

Testo italiano: Straub-Huillet, Adriano Aprà, Gianna e Leo Mingrone).

CHAIERS DU CINEMA

n. 220-221

Russia anni venti (1)

Dziga Vertov: Testi e manifesti; **Georges Sadoul:** Su Vertov; **S.M. Eisenstein**: L'atteggiamento materialistico verso la forma: **Viaceslav Ivanov:** Eisenstein e la linguistica strutturale moderna; **Jury Tynjanov:** Le basi del cinema; **Boris Ejchenbaum:** Problemi della cine-stilistica; **Velimir Chlebnikov**: Dichiarazione; **Vladimir Majakovskij:** « Come state? »; **Lev Kulesciov:** Intervista; **Vladimir Nebodrovo:** L'attore della FEKS; **Grigori Kosintsev:** Testi; ecc.

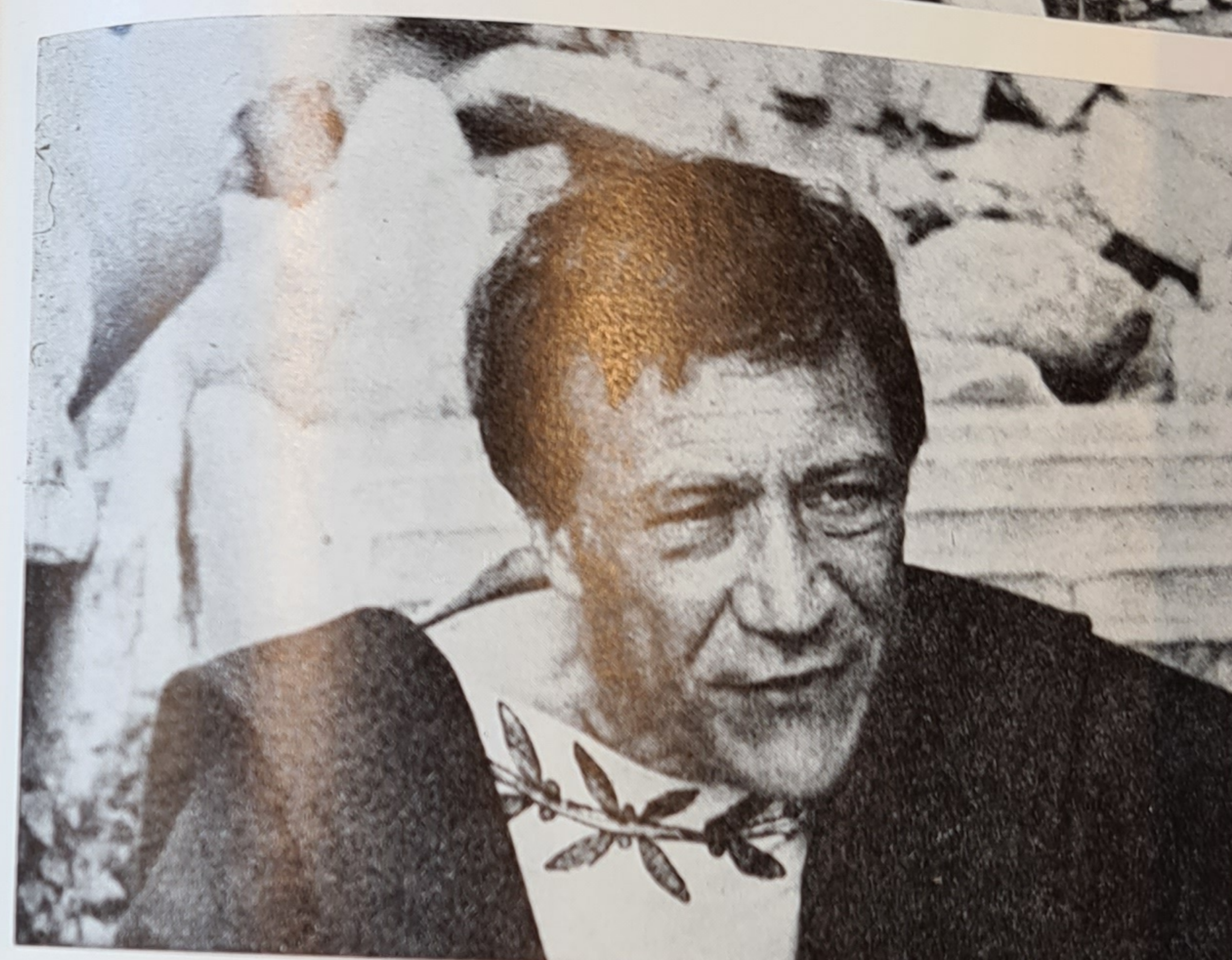
Abbonamento annuo (estero): 40 Franchi per 6 numeri, 75 Franchi per 12 numeri; librerie, studenti, cineclub (estero): 66 Franchi per 12 numeri.

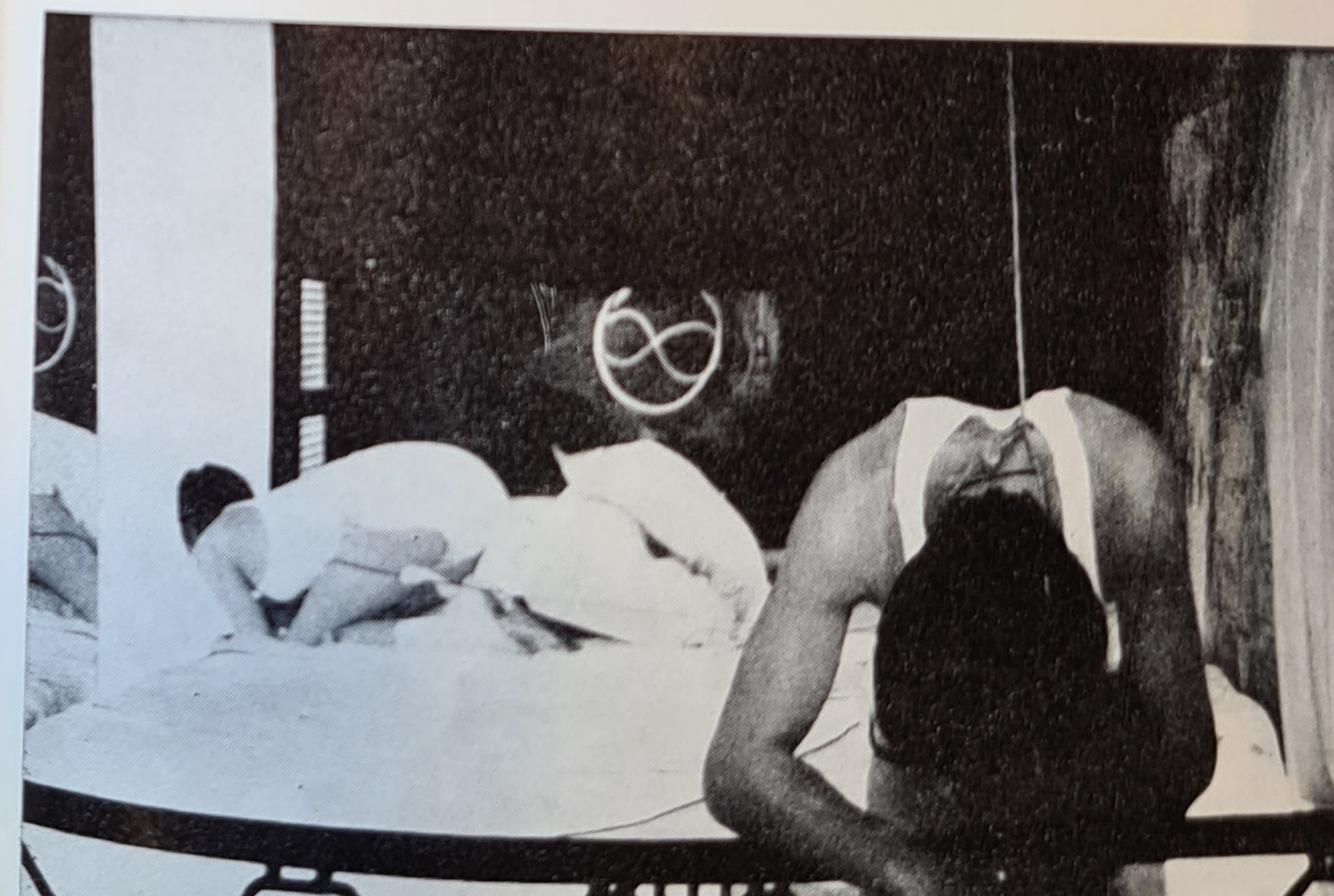
Redazione e amministrazione: 39, rue Coquillière, Paris - 1

Didascalie delle fotografie

1) Anne Brumagne (Plautine) in LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER (inq. 18) di Jean-Marie Straub.
2) Ennio Lauricella (Galba) in LES YEUX... (inq. 67).
3) Zouzou e Jean-Pierre Léaud in LA CONCENTRATION di Philippe Garrél.
4) Yun-Do Yun (in piedi) in KOSHIKEI (L'impiccagione) di Nagisa Oshima.
5) Kara Yuro in DIARIO DI UN LADRO DI SHINJUKU di Nagisa Oshima.
6) Paulo Cesar Pereio in O BRAVO GUERREIRO di Gustavo Dahl.
7) Carmelo Bene in DON GIOVANNI di Carmelo Bene.
8) Laurent Terzieff e Franco Citti in OSTIA di Sergio Citti.
9) Olimpia Carlisi in OLIMPIA AGLI AMICI di Adriano Aprà.
10) Robert Kramer in ICE di Robert Kramer.
11) Faye Dunaway e Kirk Douglas in IL COMPROMESSO di Elia Kazan.
12) Jean-Louis Trintignant e Françoise Fabian in MA NUIT CHEZ MAUD di Eric Rohmer.

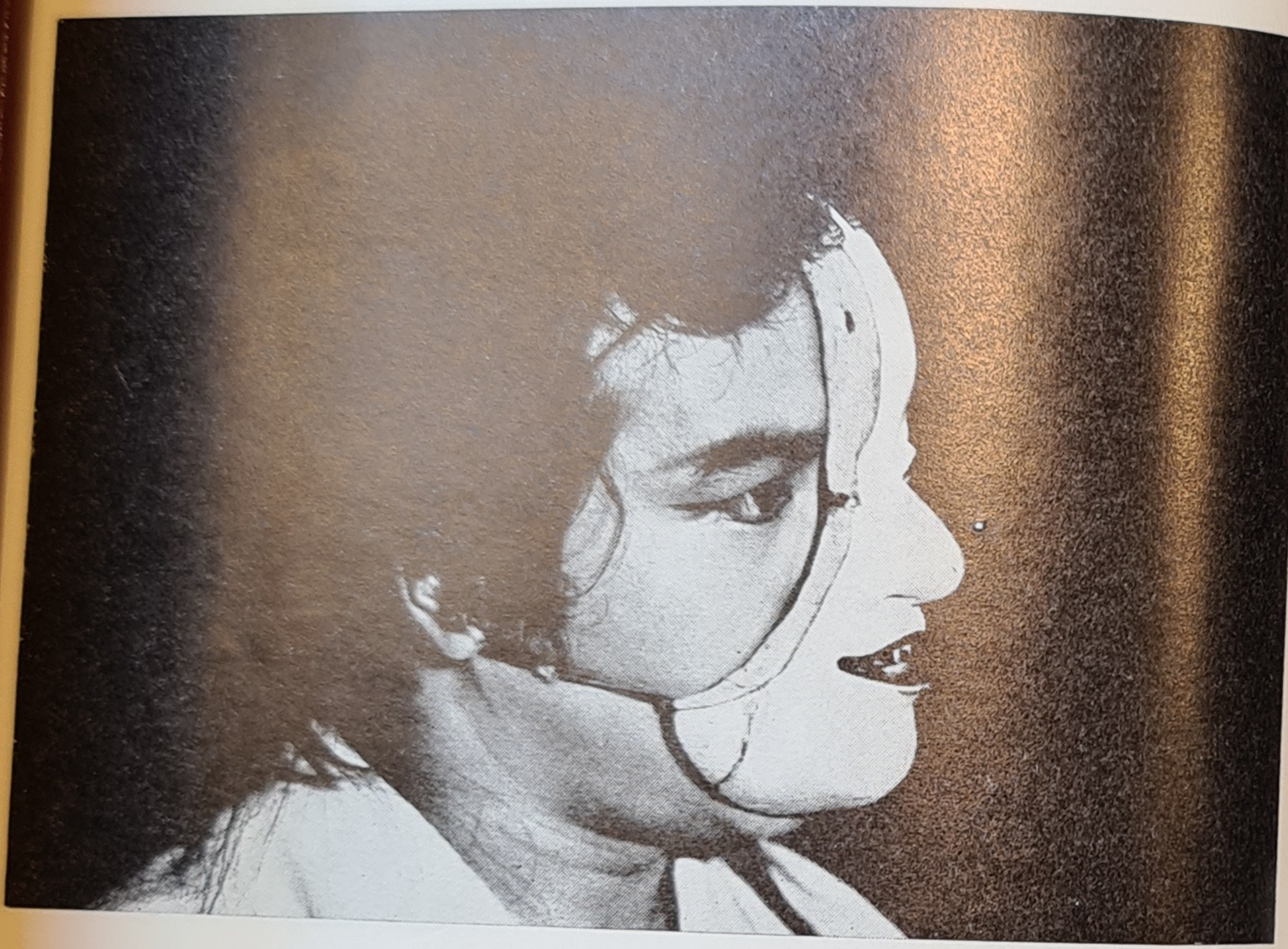






4







6

7



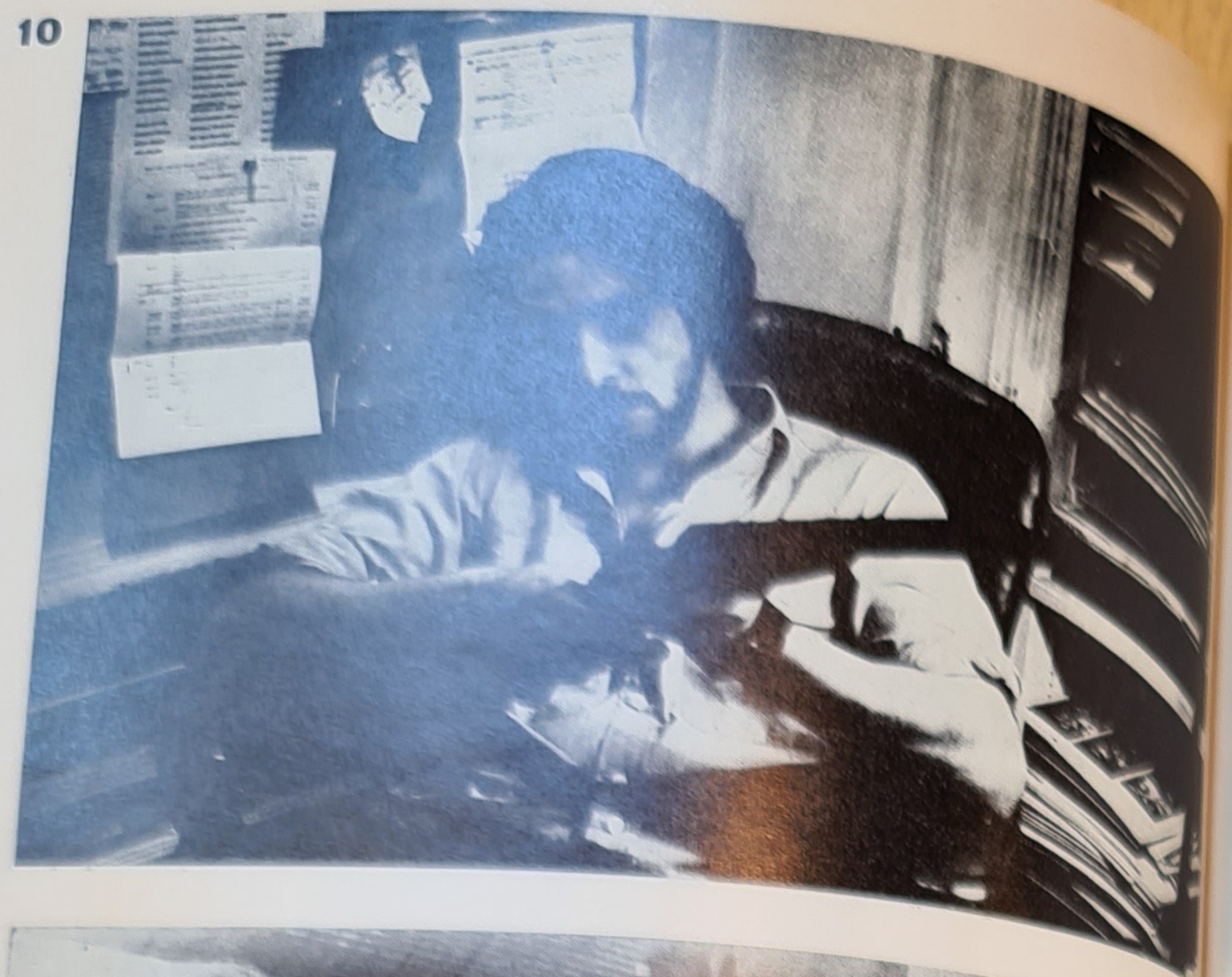


8



9

10



11



12



NUOVO CINEMA ITALIANO

Fiori di ghiaccio

di Adriano Aprà

> « Direi che barocco è quello stile che deliberatamente esaurisce (o vuole esaurire) le sue possibilità e che confina con la propria caricatura »
>
> (Borges)

Don Giovanni inizia con un inganno e un rifiuto: inganno dello spettatore (di un certo spettatore) dei due precedenti film di C. Bene, frustrato di fronte al bianco-nero che ricopre, immiserendole, delle forme lussuose; rifiuto di questo stesso spettatore, incapace di vedere non già al di là ma entro le stesse apparenze di un cinema ciò che le sostiene, miseria e morte. Presa posizione nei confronti di questo spettatore speculare, agiografo e imbecille, cassa di risonanza che dell'opera restituisce un'eco adulatrice senza produrre niente di nuovo, si tratta ora di tentare un'opera critica (e autocritica) in vista di un rapporto con gli altri (pochi, molti, non importa) critico anch'esso.

E' questa l'opposizione esibita all'inizio: bianconero/colore, che permette di separare una "premessa" da un "testo". Opposizione ulteriormente qualificabile: stasi/dinamica, freddo/caldo. Detto altrimenti: all'inizio qualcosa viene enunciato, affermato, dato, circoscritto; questo qualcosa viene quindi sviluppato, problematizzato, ribaltato, messo in crisi.

Nella "premessa" un narciso si guarda allo specchio, si rivolge a uno spettatore che lo rifletta fedelmente (Don Giovanni espone il proprio mito concluso nella forma di un catalogo delle maschere; Carmelo Bene riassume il proprio cinema come lusso di apparenze e d'inganni); nel "testo" un regista/attore non si contenta più del riconoscimento, vuole essere conosciuto (da sé, da altri: le due cose non possono più essere disgiunte). Il testo, a tal fine, genera le condizioni per la propria messa in crisi nella forma di un elemento di disturbo: un "personaggio" che crei ostacoli al libero scorrere di una narrazione che sembrerebbe scontata fin dall'inizio (la ultima variazione del Teatro). E' la Bambina, la cui innocenza è inca-

ricata di verificare la consistenza di una vocazione, quella di Don Giovanni/Carmelo Bene ad essere il Santo (il Centro motore) di un Mondo (il mondo della finzione e del teatro, dell'apparenza più vera del vero). D'ora in poi ogni manifestazione dello spettacolo, ogni trabocchetto del teatro dovrà fare i conti con uno spettatore destinato dalla propria innocenza (''verginità'') a deludere o tradire. Poiché richiedere all'innocente la condiscendenza è troppo facile, ingannarlo non ci serve, convincerlo può anche significare perderlo, si tratta di cambiare lo spettacolo (e insieme lo spettatore), dare alle regole del gioco uno statuto diverso. Senza bisogno di ''rispettare'' lo spettatore, disprezzandolo perfino, insultandolo, se ne accetta però la presenza: si tratta di inglobare entro se stessi l'alterità, di essere egoisticamente più d'uno, di rifiutare insomma la pacificazione e il riconoscimento (tutto ci somiglia) a favore del conflitto, della differenza, della conoscenza.

Ma il gesto di porre l'alterità (non il doppio di se stessi, la propria immagine speculare, ma veramente il diverso, ciò che non siamo noi stessi) non avviene senza conflitti. Ciò che esso sembra annunciare viene contraddetto immediatamente, anzi quasi tutto il film si svolge come se Carmelo Bene volesse rimangiarsi una promessa fatta (a se stesso e allo spettatore). Il Santo ha paura, ponendo l'Altro, di morire, e di venire scoperto, messo a nudo e ridicolizzato. E allora è tutto un tentativo di seduzione. Il Santo ricorre diabolicamente a tutte le arti per approfittare della fede, purezza e innocenza della bambina. Sedurre è inglobare in sé, annullare l'altro diventandone lo specchio; la maschera è l'inganno, non la forma della conoscenza. Un carosello di spettacoli sembra sconvolgere e sconfiggere la bambina, tradire lo **scambio** che i suoi occhi implorano. Il desiderio di Don Giovanni assume la forma di una coazione a ripetere che vorrebbe schiacciare, in quanto carica mortale, la tensione della bambina a vivere, crescere, generare. Iniziato con un inganno, il film sembra chiudersi con un altro inganno: e se quello apriva prospettive, questo sembrerebbe chiuderle definitivamente. Si potrebbe dire allora, e qualcuno (con altre parole) lo ha detto, che **Don Giovanni** è il film di un autore che decisamente ''non vuole crescere'': enfant prodige, enfant gâté, enfant comunque.

Ma il film non termina con la vittoria del Santo, della Maschera, del Teatro. Uno specchio s'infrange, una luce penetra nello ''studio'', un tramite si stabilisce fra il mondo della finzione e un universo che (senza volerlo chiamare Realtà) gli si oppone, lo contraddice, e forse lo sviluppa. La bambina, novella Maria vergine, si trasforma: porta un ''figlio'' in seno; il conflitto fra sé e l'altro non si è risolto nell'impotenza narcisistica, ha dato i suoi frutti; la finzione, distrutta, viene ricostruita attraverso la sua critica.

Questa conclusione, narrativamente improvvisa, ci dice che qualcosa di diverso si è infiltrato nel Teatro, che il figlio annunciato è già stato prodotto dal film nel corso del suo svolgimento. l'Attore non è più solo. Se la narrazione ha generato una bambina che la contrasta, l'Attore ha generato un regista: una voce che lo **commenta**, un occhio che lo **contiene.**

Il commento (voci, musiche, canti che percorrono parallelamente le immagini e intrattengono con esse rapporti produttivi: scontro, riflesso, rimando, attrazione...), ripetendo in qualche modo l'opera, ne rivela l'infinita possibilità di sdoppiamento. In questo modo il gioco di specchi, prima occultato, viene denunciato: il film va in pezzi, frantumandosi nei suoi riflessi. Tale frantumazione non genera però, a sua volta, un labirinto: è invece una forma d'orientamento, perché ciò che la produce è un atteggiamento **critico.**

Si tratta di frantumazione **contenuta**. Contenere vuol dire dare un freno e dare una forma: l'acqua ha trovato il suo bicchiere, la fiamma il suo focolare. Penso a ciò che separa la concezione spazio-

temporale di **Don Giovanni** da quella di **Nostra Signora dei Turchi** e di **Capricci**.

In **Nostra Signora** ogni spazio sembra produrne un altro, nel tentativo di una moltiplicazione che rimandi continuamente il punto di arresto, il confine, il limite. Si costruisce un labirinto per sfuggire al piano regolatore, il caos per rifiutare le leggi di un cosmo mortificante. In **Capricci** si pongono due luoghi deputati, nelle cui maglie si svolgono narrazioni diverse, che stabiliscono fra di loro rapporti ambigui di opposizione-rispecchiamento. L'esigenza di un ordine è sentita, ma continuamente rimandata nel gioco degli specchi: uno spazio ne riflette un altro che riflette il primo... Il tempo della narrazione, doppiamente definito, viene interrotto, la continuità intravista viene spostata in avanti verso un punto di congiungimento delle due narrazioni che non avverrà mai. Alla fine, gli spazi e i tempi narrativi, che sembrano promuovere un ordine, si rivolgono nella distruzione di tale ordine, nella distruzione di ogni ordine. In **Don Giovanni** luogo e tempo della narrazione sono unici, e l'unicità viene sottolineata dalla rigorosa separazione di questo spazio da ogni altro spazio: in campo abbiamo una ''camera oscura'' (le cui pareti nere ne fanno il luogo privilegiato delle manifestazioni del cinema), fuori campo abbiamo un nulla o, meglio, uno spazio che ci viene tenuto nascosto finché la logica dello spazio e del tempo narrativo concentrati, compressi e contenuti non provoca l'infrazione dello spazio oscuro e il suo collegamento con la luce esterna, la luce oltre lo specchio.

La ''premessa'' di **Don Giovanni** riassume e insieme critica lo spazio-tempo dei due precedenti film: il catalogo delle maschere presenta la moltiplicazione, che è rifiuto di guardarsi in faccia, di accettare il tempo e lo spazio misurabili. Il fuoco incendiario o infernale dei precedenti film viene mortificato, incenerito nel bianconero. Da queste ceneri sorge un altro fuoco, quello del ''testo''. Ma si tratta di un fuoco controllato. Quella di **Don Giovanni** è una **metodologia del fuoco,** che richiede allo spettatore altrettanta ''freddezza''. Anche Carmelo Bene può dire: « Volete riscaldarvi a me? Vi consiglio di non avvicinarvi troppo: potreste bruciarvi le mani. Perché, vedete, sono troppo ardente. A fatica impedisco alla mia fiamma di divamparmi dentro ». Un tale rogo controllato è possibile, ci dice **Don Giovanni,** perché chi lo ''critica'' il fuoco lo ha prima toccato (**Nostra Signora dei Turchi**) fino a morirne (**Capricci**). E' questo lungo calvario che giustifica la luce finale (ma anche questa luce subisce una critica: essa viene ''freddata'' da un'inquadratura di nero, con cui si chiude il film); è il rigore dato al proprio genio dilagante che fa intravedere e accettare uno spazio e un tempo misurabili a partire dall'analisi di un tempo e di uno spazio messi fra parentesi, le aperture verso un universo storico a partire dal chiuso di un mondo mitico, gli altri a partire dal più profondo di se stessi.

L'implorazione **« Aiutatemi a crescere »** trova una risposta nella struttura stessa del film che sembra negarla (« Ma tu non puoi crescere, perché i burattini non crescono mai, nascono burattini, vivono burattini, muoiono burattini »); e proprio questo **Don Giovanni** che si apre e si chiude invocando — citando — l'arrestarsi del tempo (« No, Time, thou shalt not boast that I do change »; « Copulation and mirrors are adominable because they multiplicate the number of human beings ») dà inizio a un cammino, e il viaggio non è ancora finito.

DON GIOVANNI *s., r.* e *pr.*: Carmelo Bene; *f.* (b.n. e colore): Mario Masini; *op. macch.*: Antonio Nardi; *scg.*: Salvatore Vendittelli; *mo.*: Mauro Contini; *m.*: Mozart (''Don Giovanni''), Verdi (''Simon Boccanegra''), Donizetti (''Don Pasquale''), Prokof'ev (''Aleksandr Nevskij''), Mussorgksij (''Quadri di un'esposizione''), Bizet (''Carmen''), Bartok; *int.*: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Gea Marotta, Vittorio Bodini, Mauro Contini e la voce di J. Francis Lane; *du.*: 75' circa; *o.*: Italia, '70; 16mm. gonfiato a 35.

Il sotterfugio utraquistico

di Franco Ferrini

Ostia è uno di quei film che più risolutamente sanno sfuggire ai maggiori presupposti ideologici: l'informazione, la comunicazione, la rappresentazione e il ri-conoscimento di entità o significazioni anteriori ed esterne alla significanza che le produce. Lungi dal fornirci informazioni su una situazione concreta (il luogo di questo **altrove** è dato dal milieu sottoproletario che costituisce il più naturale punto di estrazione di ogni gesto sociologico), senza comunicarci nessun punto di vista che non sia quello del film stesso, sguardo di uno sguardo di sguardi (sui personaggi che popolano questo milieu, sulle loro azioni e sulle motivazioni di queste azioni), al di là della rappresentazione di un conflitto determinato (tra padre e figlio, tra fratello e fratello, tra "lutto di classe" e lotta delle classi), evitando ogni falsa dialettica, come quella che oppone un soggetto a un altro soggetto in maniera indipendente e disgiuntiva, per insistere, invece, sua dialettica costitutiva di ogni soggetto e di ogni ideologia **Ostia** distrugge l'identità, la rassomiglianza e ogni proiezione identificatoria con un effetto subito. Quando vediamo, per esempio, la ragazza sulla tomba della suora, e vediamo l'effigie della morta, non sappiamo se si tratta dell'effigie di questa stessa ragazza (identità), che del resto era, o sembrava — il che fa lo stesso — morta all'inizio del film, oppure di quella della sorella (rassomiglianza); né possiamo sicuramente metterci in relazione con un personaggio cui nemmeno il nome (Scimmia), assegnatole dai due fratelli, che a loro volta si chiamano Rabbino e Bandiera, concorre ad assegnare una precisa determinazione (per effetto di questa stessa interpellazione). In un'altra scena del film, Rabbino e Bandiera indossano le lunghe parrucche femminili che hanno rubato nel teatrino, mettono il belletto e poi incominciano a ballare il tango. Questa scena di travestismo avviene davanti a uno specchio, il « meccanismo che dà rilievo alle cose lontano da esse », lo specchio che ci dà sempre una nuova misura delle cose e che approfondendole le trasforma in altre che non sono più esattamente lo stesso oggetto. E' per questo che il travestimento di Rabbino e Bandiera non è altro che il centro di un travestimento, e di un rispecchiamento, ancora più ampio e rivelatore. Lo specchio prolunga la realtà, raddoppiandola, ma nello stesso tempo l'afferma, dirigendola verso la propria immagine, la gonfia, la fende e la svelle. Nello specchio il travestimento si realizza e al tempo stesso si dilacera e si disfa. Secondo Borges, il meccanismo e il movimento dello specchio sono quelli di una genesi, secondo i modi propri della moltiplicazione e della copula. In **Ostia**, se lo specchio costruisce ciò avviene con un movimento e un gesto contrario: invece di moltiplicare divide, invece di far sbocciare strappa. E' nello specchio che si incarnano i riflessi, ma al fondo della superficie cieca che li circoscrive e li delimita ciò che va prendendo forma sono sempre le stesse **disiecta membra**, così come succede ai colori che sono sia componibili che scomponibili. E' nel solco di questo strappo che **Ostia** fa sorgere le proprie immagini. Illustrati da queste immagini, il mondo e la sua identità, la sua rassomiglianza e il rispecchiamento vanno man mano scomparendo, stravolti nel momento stesso in cui più sembrano aspirare ad avere un vero volto. Donde la prova della non ingenuità di **Ostia**: ponendosi dinanzi alla propria trasparenza (il visibile che de-limita la propria non-visibilità), attraverso il solco verticale della pratica di significanza (anteriore al senso, ad ogni soggetto, ad ogni effetto e ad ogni "voler dire"),

di differenziazione, di sotto-scrizione, di spaziamento e di confronto che non solo sposta le cose, ma anche il loro riflesso, in **Ostia** proietta la propria luce sulla realtà e sulla storia.

In **Ostia** è impossibile identificare puntuazione cinematografica (cosa che fa di questa puntuazione, e dei suoi intervalli, una scrittura vera e propria) e sistema di comunicazione di un senso (il senso che si suppone al centro di ogni sistema, nel cuore che tutto dirige e progetta, all'interno dell'ordito significante che starebbe a costituirne il mero supporto), così come diventa impossibile stabilire qualsiasi statuto della rappresentazione di un "fuori" e di un "prima" esterni e anteriori al lavoro compiuto dal film (il cui ordito non ha la funzione di illustrarlo, orientarlo, dominarlo, sorvegliarlo, tenendo sotto presa non solo le cose, ma anche i segni che le riproducono). Mai vicino alle proprie immagini (« E tu dov'eri » chiede Bandiera rivolgendosi alla propria immagine riflessa nello specchio «quand'ero ragazzino? »), il mondo non dirige più la propria immagine, ne è diretto. Le immagini, oltre a far scomparire il mondo, o preservarlo, ne trionfano. Facendo esplodere la superficie opaca che vela le cose, **Ostia** ci impedisce di ri-conoscerci in una storia intesa come un tutto lineare. Spezzando la meccanica concettuale che prospetta una pretesa continuità storica, **Ostia** sostituisce alla lettura lineare di questa omogeneità la lettura stratificata di una storia dalla temporalità differenziata, dialettica, ritagliata, irriducibile a un senso univoco e a uno sviluppo continuo e lineare. In **Ostia** si tratta soprattutto di raccogliere queste **disiecta membra** (dopo aver contribuito, con un identico gesto, simultaneamente, a squarciarle e a dividerle), le membra di questa storia da farsi (e cioè: da leggersi, da scriversi), a partire dalla messa in opera di diversi tipi di pratiche significanti. Un'altra storia si profilerà così: una storia che ammette la storia lineare solo in quanto la sottintende, la storia stratificata delle varie pratiche significanti di cui il linguaggio comunicativo non rappresenta che l'esteriorità più superficiale. Il modo in cui, in **Ostia**, si afferma un tal genere di possibilità, quella della trasformazione della linea storica e della sua messa in volume, è il modo mediante il quale il lavoro compiuto dal film, in opposizione al circuito comunicativo, si lega a pratiche significanti presumibilmente già superate nell'ambito della storia corrente, all'interno della sezione del sapere che più ci è familiare, nel blocco della loro evoluzione congiunta. Queste pratiche significanti, cui si fa ricorso, un ricorso specifico[1], in **Ostia**) sono quelle del mito e della magia.

Il mito non è altro che quel modo del discorso in cui il valore della formula **traduttore/traditore** tende praticamente a zero. La sostanza del mito non consiste né nello stile, né nei modi della narrazione, né nella loro sintassi, ma piuttosto nella storia che vi viene raccontata. Sotto questo punto di vista, la collocazione

[1] L'uccisione del padre e la lotta tra i fratelli rivali sono tipici elementi mitici che si ritrovano alla base di un altro film che si situa al di fuori della ideologia (quella neorealistica, nella fattispecie, il cui "spontaneismo" del "vero", del "reale" e del "sociale" male nasconde il proprio sottofondo mistico-religioso, anarchico-populistico): **Sotto il segno dello Scorpione** di Paolo e Vittorio Taviani (**vedi Tropico dello Scorpione,** in **Cinema & Film** n. 9).
Rimane da osservare che mentre la **sortie** dalla storia (e dall'ideologia già ad essa **collegata) che si** opera nello **Scorpione** avviene attraverso la frantumazione **del récit** e l'eliminazione di ogni determinazione causalistica (o finalista), in **Ostia,** invece, la stessa **sortie** dalla storia e dall'ideologia si compie attraverso una messa in volume di entrambe, al di fuori di ogni pseudo-equivalenza e pseudo-eternità. Il gesto di questa traversata è quello di un **excursus** praticato all'interno degli stili del cinema italiano, il cinema italiano che, almeno da oggi, incomincia a rivelarsi nel suo aspetto più autentico e, **in ultima istanza, dominante:** l'aspetto tipicamente **fantastique** che ritroviamo alla base del cinema di Rossellini, di Bertolucci (**Partner**) e di Carmelo Bene.
Il problema è **posto: si** tratta ora di mettere in opera la teoria di questo problema.

del discorso mitico, nella scala delle varie pratiche significanti, è opposta a quella della poesia, malgrado ogni tentativo di un loro riavvicinamento (cosa che rende vano in un solo colpo ogni tentativo di rassicurante iscrizione di **Ostia** in un ambito più strettamente favorevole alla dimensione arbitrariamente poetica del cinema di Fasolini).

Per quanto riguarda la magia, si tratta di considerarla nella sua forma primaria (come i vari simbolismi del film, che sono sempre molto elementari) e originale; e cioè in quanto elemento fondamentale del pensiero, come fase iniziale di ogni attività e di ogni sapere. La tendenza orientata verso l'oggetto (libido e destrudo, desiderio — della madre, della donna — ed aggressività — l'uccisione del padre e del fratello rivale, l'atto del nominare — "Scimmia" —, il più distruttivo di tutti —) subisce uno spostamento, e si fissa sull'Io per costituire oggetti che fungono da intermediari (l'interpretazione, l'ideologia, la teatralità, i riti, i gesti con cui si mima la rapina, etc), e cioè facendo dominare la realtà, per il solo fatto della pratica di questa magia. In **Ostia** si opera l'intervallo e nello stesso tempo la congiunzione di pratiche significanti che sono diverse, che si oppongono tra loro e che sostituiscono al positivismo di una storia pensata linearmente la spaziatura stratificata di una scrittura o sottoscrizione volumetrica. Lo spazio di questa scrittura e di questa altra storia è quello di una storia che si svolge su un'altra scena, sulla scena di quest'altra scrittura.

Come quello del mito, anche il discorso di **Ostia** è un discorso che opera a un livello in cui il senso affiora, se si può dire, distaccandosi dal fondo linguistico sul quale aveva incominciato ad appoggiarsi (tale è la legge del mito: il senso senza linguaggio al di sopra del referente). Inoltre si offre come intervallo fra due altri assoluti: il Corpo del linguaggio che ingloba anche il reale (come prescrive la legge del rito magico, o religioso) e la relazione immaginaria degli individui (dei soggetti) alle loro condizioni reali di esistenza (tale è lo statuto dell'ideologia).

E' lo stesso titolo del film ad insistere (e a riassumere, quasi didascalicamente) su questo triplice gioco di transustanziazione del senso, del discorso e del reale. Dietro il titolo del film, **Ostia**, al di là, o al di qua, del toponimico, Ostia, si cela infatti un vero e proprio "sotterfugio utraquistico". **Sub utraque specie** si hanno: il senso, il linguaggio, il corpo del linguaggio, il discorso e il discorso del discorso di questo processo di transustanziazione. Nella lettera del discorso compiuto dal (e nel film), l'univocità di una collocazione determinata, in senso spazio-temporale, quella della località che si trova vicino a Roma, si iperdetermina fino a comprendere la polivocità che va sostituendo ad **Ostia** ciò che troviamo al centro del rito dell'Eucarestia e del gesto di un'imprecazione, o bestemmia ("ostia!"). Se l'adesione alla religione (all'ideologia) cristiana e al rito della comunione eucaristica e l'imprecazione, la bestemmia,[2] come l'accettazione

[2] **Bestemmia** è il titolo di un « poema in forma di sceneggiatura » o di « sceneggiatura in forma di poema » scritto da Pier Paolo Pasolini (un frammento di **Bestemmia** è stato pubblicato sul n. 2 di **Cinema & Film**). Nel frammento in questione si può leggere un tal genere di affermazione: « Nei film ch'io penso, e che ti faccio pensare,/sono un mago che non nomina le cose ma le mostra./E anche se le evocassi, da poeta, con i nomi/non sarebbero forse esse le sole a contare?/Lingue e stili! Ma io/con un uomo in carne e ossa, /con una vera croce di legno,/con dei chiodi veri,/e — vorrei — con vero sangue e vero dolore,/evocherò la realtà con la realtà ».
La differenza tra il discorso ideologico di Pasolini (contraddetto dal suo film migliore, **Uccellacci e uccellini**) e quello di **Ostia** consiste nel fatto che mentre Pasolini chiede al lettore di **Bestemmia** (a quello dei suoi studi sul cinema e allo spettatore della maggior parte dei suoi film) di guardare « le cose, come presenti, immaini, rumori,/che parlano di se », Citti si pone al di fuori di questo partito preso delle cose, di questo pregiudizio del vero (e del normalismo insito in essi). Mentre per Pasolini la realtà ci si offre dicendo « questo è il mio corpo e il mio sangue » (ecco il vero ingenuo),

della legge, della "giustizia", e la disobbedienza, appartengono alla stessa matrice ideologica, quella di un'ideologia anarchico-populistico-religiosa, alla stessa matrice extra-temporale che ne fa qualcosa di eterno, collegandole a un funzionamento che ne una realtà non storica, e cioè onnistorica (l'ideologia non ha storia), nel senso in cui questa struttura e questo funzionamento sono, sotto una stessa forma, immobili e onnipresenti in ciò che chiamiamo la storia intera, Ostia, la località che indica un **altro**ve rispetto a Roma (la città eterna, il centro dell'ideologia, il cuore di quell'ideologia), non fa altro che **indicare il decentramento rispetto a questa stessa eternità e a questa stessa ideologia, che si trova come ritagliata nel gesto che l'attraversa e che la ricollega a un'altra storia, quella che si profila al di là della propria eternità e della propria ideologia**[3].

OSTIA. *Regia e s.:* Sergio Citti; *sc.:* Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini; *f.:* (technicolor, techniscope): Mario Mancini; *scg. e. co:* Mario Ambrosino; *m.:* Franco De Masi; *fon.:* Angelo Spadoni; *mo.:* Nino Baragli, Carlo Reali; *a.r.:* Claudio Duccini; *superv.:* Pier Paolo Pasolini; *int.:* Laurent Terzieff [doppiato da Sergio Citti] (*Bandiera*), Franco Citti (*Rabbino*), Anita Sanders (*la ragazza*), Ninetto Davoli (*Fiorino*), Lamberto Maggiorani (*il padre della ragazza*), Celestino Compagnoni (*il padre dei due fratelli*), Luisa Tirinnanzi (*la madre dei due fratelli*), Alberto Del Prete (*Aria*), Settimio Piconi (*Baffo*), Filippo Costanzo (*Rabbino bambino*), Maurizio Bianconi (*Bandiera bambino*), Gianni Pulone, Gualtiero Fiorentino, Giulio Simonetti, Alberto Chiapparelli, Fernando Piergentili, Sandro Giordani (*anarchici*); *pr. e d.:* Alvaro Mancori e A.M. Chretien; *du.:* 104'.

per Citti invece questo processo di offerta e di autogiustificazione si complica fino al punto da non avere più né realtà, né corpo, né sangue bensì **Ostia**, e cioè Ostia/ostia/« ostia! »: **topica** e **linguaggio.**
Il fatto che **Ostia** sia stato preso per un fenomeno di epigonismo del cinema di Pasolini costituisce l'ennesima prova della stupidità della maggior parte della critica italiana, sempre pronta a considerare una relazione non come un problema ma come una spiegazione.

[3] Durante il viaggio di John Ballantine (Gregory Peck), in Spellbound (Io ti salverò) di Alfred Hitchcock, questi si trova alla biglietteria della stazione. Al bigliettaio **che gli chiede più volte qual è la destinazione** del suo viaggio John Ballantine non sa rispondere. Non ricorda il nome della località cui vorrebbe ritornare, **al termine del suo viaggio a rebours. Quando** il bigliettaio si fa più insistente e le sue domande più incalzanti, John Ballantine dà una risposta strepitosa: « Roma! ». E' la Dottoressa Petersen (Ingrid Bergman), che si trova al suo fianco, a precisare il senso di questa risposta, di questa abreazione, di questa anamnesi: « Roma, in Georgia ». La cosa che è sfuggita alla Dottoressa Petersen è il fatto che la risposta di John Ballantine, se colta alla lettera, non richiede nessuna determinazione ulteriore. Rispondendo « Roma! » si indica sicuramente la meta di ogni viaggio, anche di quello che pareva non averne. Si sa: « Tutte le strade portano a Roma ».
Ora, se Roma è il luogo senza tempo dell'ideologia, all'interno della stessa topica, come risulta da **Spellbound,** ne è anche il luogo centrale senza spazio. All'attributo dell'eternità gli si aggiunge quello dell'ubiquità, essendo il punto cui si arriva da tutti i punti. A maggior ragione, dunque, il decentramento operato da **Ostia** avviene nel senso dello spazio.
Prima ancora che vi si insediasse la Chiesa, Aulo Gellio, nelle sue « Notti attiche », dava al luogo chiamato « Mons Vaticanus » l'etimologia di « vagito » che disegna i primi inizi della parola. Città universale; topica; linguaggio.

La luce che si spegne

di Franco Ferrini

Questo film si avvicina a noi con fare tranquillo. A partire dal titolo stesso i suoi destinatari vengono indicati come amici. Si ha l'impressione di trovarsi davanti a una specie di cronaca familiare, intima, minuta, essenziale: quella della morte della piccola Marcella, avvenuta in una città di provincia (la Pisa del film), in un'epoca da situarsi fra le due guerre, forse, a giudicare dalla foggia dei vestiti dei vari personaggi, tutti un po' demodés, come il loro linguaggio, il loro atteggiamento, i loro problemi, e da altri elementi del décor (la vecchia radio, innanzitutto, sulla quale compaiono i titoli di testa, il primo messaggio che emerge sordamente dal film). Il senso di questa professione di amicizia è quello di una richiesta di partecipazione. Dunque: se il destinatario è lo spettatore, se il destinatore è Olimpia (il personaggio che si chiama così; e nello stesso tempo il film, siglato con lo stesso nome), se la cosa destinata è il film (e i personaggi che vi si incontrano; ma allora: destinatore e cosa destinata, almeno in un caso, non sono forse la stessa cosa?), se tutta questa economia di relazioni ha il senso di una partecipazione comune, a cosa siamo (sono), tutti quanti, predestinati a partecipare?

Da una parte abbiamo una donna sposata, Olimpia, la madre della piccola Marcella; dall'altra il marito, Daniele, un intellettuale piccolo-borghese (maestro di scuola, letterato, professore?). E poi c'è Pierluigi, lo studente di astronomia che è, simultaneamente, fratello di Olimpia, cognato di Daniele, zio della bambina. Lungo l'arco del film (ma sarebbe meglio dire: parabola, orbita, ellissi, in accordo ai così frequenti richiami astronomici e astrologici; e in tal caso se ne dovrebbe misurare la distanza, o il grado di partecipazione, in termini di anni-luce) questi tre personaggi (cui vanno aggiunti altri due **adulti:** Antonio Andriani, il dottore, che vi apporta un punto di vista scientifico; e Maria, la maga, che vi apporta quello della rêverie) non fanno altro che misurarsi, dapprima con la malattia, e successivamente con la morte, tanto paventata quanto inevitabile, della bambina.

Si incomincia a vedere il film (a parteciparvi, dunque) senza nessuna ombra di diffidenza. Descrizioni, o meglio registrazioni di sedute che avvengono sempre in interni (con una tecnica simile a quella della situazione analitica), sedute il cui denominatore comune è dato dalla presenza della bambina e dalla malattia (il meningismo) che la divora. Ma a poco a poco si ha l'impressione che l'attenzione di chi guarda, di chi vi assiste, di chi è ammesso a parteciparvi tenda a deviare, tangenzialmente, dall'asse, o dal centro, di questa **scena unica**, immobile, verso l'ambiente circostante, la città, i suoi dintorni, i mobili, i soprammobili, i quadri alle pareti, gli apporti letterari, le favole, i racconti, i ricordi d'infanzia, i responsi e le profezie che non fanno altro che aggiungere nuove pieghe ad ogni nuovo esercizio — all'isterizzazione che gli fanno subire — del discorso da parte dei vari personaggi-bavards. Di tanto in tanto alle sedute si aggiungono e si mescolano (ecco un'altra modalità di partecipazione, più eterogenea) alcuni elementi tipici di un'economia elementare, quasi domestica (il servizio del caffé, il pranzo, il riposo, le visite alla bambina, le passeggiate, l'ispezione ai conigli in cantina, etc.). A questo punto il film fa già parte di noi. O meglio: siamo noi che facciamo parte del film. Come uscirne? Come liberarcene? E una volta che ne siamo usciti, dov'è che saremo andati a finire?

La prima domanda che il film ci impone, la più ovvia e nello stesso tempo la più difficile, è che cosa esso intende essere e fare. Una volta stabilito che la materia in base alla quale il film si costruisce è una materia autobiografica, non dobbiamo per questo affermare che il film è la storia di qualcuno in rapporto a una giovane sposa, a suo marito, a suo fratello, o di tutti quanti in rapporto alla bambina che costituisce il centro, o il cuore (pulsante: è vero, ma fino a quando? Fino al momento della sua morte, verrebbe voglia di rispondere. Ma in quale momento situare la morte della bambina? Quando l'apprendiamo dalla viva voce della madre, alla fine del film, oppure quando vediamo sparire definitivamente la bambina dal film, a circa mezz'ora dall'inizio?), di questo sistema elementare di relazioni. O meglio: se il film lo è, se il film è (o ammette) una storia, dov'è che essa si svolge, qual è la scena che la racchiude, qual è lo statuto che dobbiamo assegnarle? La risposta è: non certo a ridosso di questi personaggi, a ridosso delle loro funzioni, ma piuttosto a contatto di chi la scrive, di chi ne segue (o ne dispone) i movimenti come l'acqua i movimenti di un nuotatore. Sembra dunque che nel film si miri a una ripetizione di tipo particolare: tale da permettere di passare oltre l'originale da cui è tratta, di annullare l'esperienza che dovrebbe costituirne lo sfondo, corsivo, lineare (con un gesto che tende più a un raddoppiamento che a una semplice estrazione. E' in questo raddoppiamento che il film sembra sopportare due vite: una che si consuma e passa, come quella della bambina; l'altra — la stessa — che rimane sulla pellicola, dandoci da leggere, non già una **biografia,** ma quella che bisognerebbe chiamare una **tanatografia** (non essendo ogni biografia che un effetto del discorso — storico, événementiel — che richiede di essere trattato come **altro** discorso, nell'annullamento di ogni soggetto e di ogni discorso biografico). Ci si può quindi chiedere che cosa implica questo curioso raddoppiamento di un **dato autobiografico** in un **processo** tanatografico.

Parlando della morte di suo padre, la cui agonia durò molto a lungo, Paul Léautaud dice: « Passai quattro giorni e cinque notti al suo capezzale, aveva una candela e un quaderno su un tavolinetto per prendere delle note ». E poi aggiunge che in quegli stessi momenti egli sapeva che di tutto questo avrebbe fatto un libro (**In Memoriam**), e che nel libro ci sarebbe stata la descrizione di se stesso intento a prendere note in vista di quello stesso libro. Ora, se in Paul Léautaud l'atto di scrivere, posticipato di solito a quello di vivere, diventa quasi simultaneo, provocando una pericolosa congiunzione tra dato e prodotto, tra spazio esteriore e spazio della scrittura, tra storia corsiva e profondità retroattiva, in **Olimpia agli amici** la stessa facoltà di congiunzione si sottopone a tutt'altra traversata.
Anche qui c'è una vita che si distrugge sotto i nostri occhi, di fatto, momento per momento. La scrittura allora potrebbe essere, ancora una volta, un tentativo di annullamento (magico) della morte stessa: un tentativo in cui si nomina e si distrugge, quasi mimeticamente, ciò che la morte tocca e distrugge, momento per momento, e che per questo, si potrebbe dire, di fatto, sopravvive. L'atto di scrivere è un tentativo di fermare (in ogni senso e alla lettera: fermare come sbarrare il passo, fermare come fissare sulla carta, sulla pellicola) una morte pre(de)scritta. Ma in **Olimpia agli amici** questa manovra si fa così estesa da comprendere una possibile abolizione del testimone stesso. Ecco il senso di questo invito, di questa partecipazione e di questa testimonianza, di affetto, del sentimento, della

memoria: abolizione, annullamento, azzeramento di un discorso (auto)distruttivo.
Le fasi sono: **testimone; testamento; testo.**

In un racconto delle **Mille e una notte,** un saggio che ha letto tutti i libri, Dubàn, viene condannato a morte. Al re che lo ha condannato vorrebbe raccontare una storia, ma non c'è più tempo; allora egli offre al re un libro, che questi dovrà leggere durante la sua esecuzione. Gli si taglia la testa, e questa, rivolgendosi al re, lo invita ad aprire il libro. Le pagine sono appiccicate le une alle altre; per districarle il re è costretto ad inumidirsi più volte il dito con la saliva. La prima pagina è bianca, come la seconda e le successive. Il re si rivolge alla testa di Dubàn: « non vedo scritto nulla ». « Continua a voltare le pagine », dice la testa. Il re continua, una pagina dopo l'altra, con fatica, e ogni volta è costretto ad inumidirsi il dito: tutte le pagine sono bianche. Ma il veleno, segretamente contenuto nel libro, è ormai passato, attraverso la saliva, nel corpo del re che, fatti alcuni passi, cade a terra morto. Il raccontare, dunque, serve a prolungare la vita, è una richiesta di grazia, di partecipazione alla vita: il suo contrario, la pagina bianca, suona invece come una condanna a morte [1].
Si metta ora al posto di Dubàn il film, al posto del re la bambina: se scrivere è tentare di prolungare la vita, prevedere il tracciato di questa tanatografia significa essere entrambi condannati.
In **Olimpia agli amici** la dialettica così riassunta, la dialettica che oppone la pagina bianca alla pagina spaziata dalle tracce nere di un grafismo sempre più invadente, e perciò stesso bloccato, assume una determinazione più specifica: quella dei bianchi e dei neri che si affollano e si differenziano sullo schermo, nel vivo del film; esso stesso differenza in movimento, in (trans)azione. Non a caso il bianco e il nero, il giorno e la notte, il vedere e il non-vedere ne costituiscono le più cospicue e appariscenti cerniere tematiche, all'interno delle quali è tutto il film a trovarsi preso, come i personaggi che sembrano annidarvisi.
A un certo punto, dopo avere effettuato l'ultima visita cui viene sottoposta la bambina, il medico può dare un responso definitivo a tutti quelli che si torturano all'idea della malattia che l'aveva colpita, così fulmineamente. Dice il dottore: « Che non soffra. Ha gli occhi molto sensibili. Vedere le costa fatica. Che non entri luce. Gli scuri accostati, le lampade velate, il lume a petrolio lontano dal viso. La luce ferisce: non bisogna ». Si vedrà ora che, lungi dal somministrare medicine, la farmacopèa di cui dispone questo dottore si presta soltanto ad amministrare la luce, a circoscriverla, a delimitarla. E si comprende anche che la più credibile incarnazione del vero destinatore del film (quello che viene di solito qualificato come autore), all'interno del film stesso, si attua nel personaggio del dottore, Antonio Andriani (cosa che si annuncia a partire dalla stessa facoltà di appellazione: le iniziali di Antonio Andriani non sono forse quelle di Adriano Aprà?). E non si caratterizzano forse in base alla stessa funzione? Quella di prescrivere, di stabilire o fondare — come regista e come clinico: esperti entrambi in una scienza qualitativa — un'economia, o meglio una crematistica, del buio e della luce (senza contare il fatto che è stato il dottore a regalare a Olimpia e Pierluigi il teatrino con cui giocavano da piccoli; ed eccolo totalmente ricondotto sul versante dello "spettacolo").

[1] Una simile interpretazione del racconto delle **Mille e una notte** si trova anche in Tzvetan Todorov e in Elvio Fachinelli.

A ferire, a suonare come condanna a morte, ancora una volta, è il bianco, quello della luce, della pagina bianca, della coda finale del film [2]. Il dottore ha cura di un **corpus**: quello della bambina che muore. Il regista ha cura di un **testo**: quello del film che si va esaurendo. Ma prima di morire la bambina ci lascia il racconto di un sogno, che apprendiamo dal racconto della madre, nell'ultima svolta che assume il racconto del film. **The River** (Il fiume) di Jean Renoir. Alla fine il **corpus** è già irrimediabilmente morto, ma il **testo** (anche se stremato da quei piani così lunghi) sa ancora salvaguardare la propria incolumità, al di là di se stesso, a dire il vero, in una serie transfinita di rapporti fatti di intertestualità, di rimandi, di riflessi, di echi multipli, in sintonia col film più utopico che ci sia dato conoscere. Una volta usciti dal film **si** va a finire in un altro film. Utopia. Ucronia.

OLIMPIA AGLI AMICI. *Regia e s.*: Adriano Aprà; *sc.*: Adriano Aprà, Gianni Menon; *f.*: Mario Vulpiani; *fon.* (*presa diretta*): Manlio Magara; *m.*: Bartók Béla (« Mikrokosmos » n. 100 e n. 113); *mo.*: Adriano Aprà, Maurizio Ponzi; *a.r*: Luciano Odorisio; *int.*: Pierluigi Aprà (*Pierluigi*), Olimpia Carlisi (*Olimpia*), Daniele Dublino (*Daniele*), Maria Pia de Cenzo (*Maria*), Mirella Pellegrini (*Marcella*), Toto Scarpellini (*Antonio Andriani*); *pr.*: Rai-Poli Film, 1970; *d. pr.*: Roberto Giussani; *esterni*: Pisa e dintorni; *negativo*: bianco e nero Ilford (positivo: Gevaert); *formato*: 35 mm; 1x1,33; *du.*: 85'.

[2] Cinematograficamente, la coda finale bianca si era posta, fino adesso, come ipotesi vitalistica di una partecipazione diretta, soggettiva, critica, da parte dello spettatore, al film, che esibendo la propria incompletezza sembrava richiederne l'intervento. Uscendo dallo spazio del **soggetto** (il **corpus** sopravvive come **testo**), **Olimpia agli amici** ripropone il bianco non come intervento risanatore, rigeneratore, vitalistico, organico e funzionale, ma come spazio (auto)distruttivo. Al di là del soggetto (e dell'ideologia, che nel soggetto ha il suo caposaldo) ciò che **si** ha è: **testo**, nient'altro che **testo.**

L'innocenza di passaggio

di Piero Spila

Di fronte alla **rigidità dell'esplicito**: il "cinema del rigore", dove ogni "evento" non è che la messa a fuoco e la verifica di un elemento precostituito della struttura che lo ha provocato e sostiene, o il "cinema dell'esperienza", dove gli "eventi" vengono registrati in "presa diretta", vissuti e consumati nell'impatto della sorpresa e dell'emozione; **Pagine chiuse** si qualifica, invece, attraverso la **morbidezza dell'implicito**: film ricco di un'atmosfera narrativa mediata e attutita, di un tono stilistico omogeneo e continuo, di ritmi interni non scanditi, di cose non affermate ma lasciate sempre trasparire, di emozioni già vissute e diventate esperienza.

Pagine chiuse è innanzitutto un film caratterizzato dalle "assenze", non dalle cose che nel film ci sono ma da quelle che mancano; è insomma un film che si gioca non "in campo" ma "fuori campo", che non parte solo dall'idea di voler rappresentare cinematograficamente una situazione sociale (il problema dell'infanzia nei collegi, nella famiglia ecc.) o un tema narrativo, ma dalla volontà di giungere a una mediazione cinematografica, dalla necessità di rielaborare un'esperienza soggettiva attraverso il processo e il filtro dei ricordi e della memoria. Non si tratta d'altra parte né di una introspezione né di una verifica cinematografica eseguita su una situazione esistenziale, ma di un vero e proprio tentativo stilistico per rendere **esplicito** (cinematograficamente) l'**implicito** (esistenziale).

Ora, questo passaggio dal mondo dell'implicito a quello dell'esplicito non si realizza naturalmente solo nel film, nel suo processo cinematografico, perché anche se noi lo vediamo svilupparsi e concretarsi nel breve spazio di una proiezione cinematografica esso, in realtà, corrisponde a un lungo passaggio di anni, il passaggio dall'infanzia all'età della maturità.

Pagine chiuse è un momento di maturità e di equilibrio: rappresenta il momento in cui si è acquistata la capacità del distacco, un modo critico e dialettico di partecipare e vivere le cose, di prenderne coscienza, di dare corpo alle ombre, di rendere manifesto quello che prima era segreto o nascosto.

In questo senso **Pagine chiuse** è un film incredibilmente maturo, dove le esperienze vissute nel passato (il "fuori campo" del film) sono nel film rielaborate, riconsiderate e tradotte cinematograficamente al presente, dove quindi l'oggetto del film non è dato tanto dalla materia, quanto dalla rielaborazione e mediazione di quella materia dove i fatti narrativi e gli "eventi" del film sono osservati più che criticati, rivissuti e meditati più che combattuti.

Da tutto questo deriva un'altra caratteristica del film, cioè la sua sensualità. Sensualità chiaramente interna al film, esistente non in quello che il film racconta ma in quello che il film è: una sensualità data proprio dall'atmosfera del ricordo e del ricordare, che figurativamente viene rappresentata dalla presenza del protagonista, dai suoi sorrisi, dai suoi sguardi, dal suo modo di camminare e di toccare e guardare le cose, dal suo impegno nel disubbidire continuamente ai preti e nel cercare i loro castighi; mentre stilisticamente viene negata e contraddetta dal rapporto di montaggio sguardo-cosa, sguardo-persona guardata, campo-controcampo.

In altri termini, il campo — l'inquadratura di Luciano, la sua morbidezza — è frustrato dal grigiore del controcampo: lo squallore degli ambienti, la banalità dei volti, le pause, i vuoti narrativi.

Questa sensualità più o meno latente in tutto il film, presente semmai solo nei ritmi e rapporti di montaggio, nel giustapporsi dei piani e delle sequenze, trova la sua affermazione proprio alla fine del film e nel suo principale nucleo narrativo, la comunione.

Luciano a un certo punto del film, infatti, pur non avendo ancora celebrato la prima comunione, ingannando i preti si comunica insieme a tutti gli altri bambini del collegio.

Al di là della dimensione e del senso del peccato, la comunione diventa per Luciano un momento importantissimo della sua vita, è la "scoperta" o l'"invenzione" di un rito che celebra il suo contatto (o il suo desiderio di contatto) con il mondo delle cose e delle persone: è la sacralizzazione di un eros fino allora latente e ora scoperto.

Mentre la comunione rappresenta per Luciano la "celebrazione" dei sensi, i preti diventano il momento della repressione dei sensi; mentre Luciano ama il sole, la luce, spia le carezze degli altri e le desidera, i preti rappresentano per lui l'altra faccia del mondo: la morte, il senso del peccato, l'angoscia del castigo e della repressione.

Venuti a conoscenza dell'inganno i preti negano la comunione a Luciano e lo relegano così in quello che era stato il suo mondo fino allora, il mondo degli esclusi. Ma alla fine del film, per evitare lo scandalo, i preti decidono di concedergli la comunione e di reinserirlo così tra gli altri compagni: ma è appunto questa reintegrazione di Luciano nella collettività che Gianni Da Campo non filma, per poter finire il film su un momento di grande felicità e armonia, su un gesto "eroico" ed unico del protagonista: una comunione sacrilega come aspirazione e iniziazione alla vita, in un controluce scandaloso.

PAGINE CHIUSE. *Regia*: Gianni Da Campo; *s.*: G. Da Campo; *sc.*: G. Da Campo con la collaborazione di Laura e Margherita Borin; *f.*: Livio Sposito; *m.*: Gianni Cascello; *mo.*: Alberto Verdejo; *int.*: Duilio Laurenti (*Luciano Mainardi*), Silvano De Mauri (*Danilo*), Maria Gazziola (*la madre di Luciano*), Massimo Nardi (*Padre Ottavio*), Giorgio Da Ros (*Padre Giorgio*), Vincenzo Caterisano (*Padre Guido*), Loredana Olivato (*la fidanzata*), Luigi Nadali (*il fidanzato*) e con la partecipazione degli alunni della 2ª e 3ª media, anno 1965-66, della scuola statale di Portogruaro; *pr.*: Istituto LUCE; *d.*: Ital Noleggio; *du.*: 91'; 16mm gonfiato a 35mm., bianco e nero.

Il ragazzo dai capelli neri

di Maurizio Ponzi

La fine del gioco, pur condividendo molte delle caratteristiche del giovane cinema italiano, si presenta come un'eccezione almeno per un motivo. E' un film che partendo da un clima allucinato — undici minuti di vertigini formali che uno sguardo superficiale penserebbe destinati al solo uso di un cinéphile —, si precipita con un rigore esemplare nel... reale, e senza contraddire il proprio prologo.

Nei primi minuti di **La fine del gioco**, Gianni Amelio si è posto davanti a un bivio: molte strade si aprono per i ragazzi del riformatorio usciti per la passeggiata, molti modi per inquadrare il loro mesto pellegrinaggio, molti mezzi per accostarne uno, per vederlo prima di riprenderlo. La strada per arrivare a Leonardo è più lunga di quello che si possa pensare. Non passa per il corridoio della scuola dove soffia un vento venuto dalle praterie di chissà quale Mann, (casomai può sfiorare le piste di **Hatari!**, che Leonardo ha visto una domenica), e non passa sotto una scala nera dalla quale si vedono brulicare braccia e gambe, nè, è ovvio, passa per l'Arriflex di Gregoretti o per il suo Nagra. Sono passaggi, considerati, ma scartati.

Leonardo, raggiunto su un treno (su un tappeto volante senza problemi di circolazione), ci appare parecchio lontano dai sogni di Stefano junior, frutto di una scelta opposta a quella del Peter Del Monte di **Parole a venire**, film dove il pudore sconfina nel fantastico, lontano dalla bambina di **Don Giovanni** così come dai vecchi di **Capricci**, e vivente piani sequenza equidistanti da quelli "per una bambina" di Piero Bargellini e da quelli di **La concentration** di Garrell.

Leonardo nel film di Gianni Amelio è un'altra cosa.

Un treno conduce Leonardo verso casa sua. Distruzione del treno: è vuoto, è ridotto a cornice per limitare il disegno (niente binari nello scompartimento troppo stretto) e a supporto sonoro. Distruzione del motivo del viaggio: Gregoretti, come intervistatore della televisione, è assurdo, liquidato dopo due interventi, esaurito dal ridicolo di quel microfono che si intromette fra Leonardo e il microfono di Gianni Amelio, e che il ragazzo respinge (Leonardo rifiuta di raccontare di nuovo la storia d'onore di un suo compaesano).

Costruzione del personaggio: Leonardo fra l'intervistatore e il regista sceglie il regista. E in questa scelta ci mette con le spalle al muro perché Leonardo ci si dà completamente. Bisognerebbe fare un discorso a parte sulla paura che ci fa Leonardo, sullo stato di impotenza che ci denuncia, sull'imponderabilità della distanza che vediamo aprirsi fra noi spettatori (che seguiamo di poco l'esperienza di Amelio) e lui.

Perché Leonardo sceglie Amelio? La risposta è tanto semplice eppure è misteriosa come un segreto. (Solo i vecchi e i bambini lo condividono con noi, apposta bisogna fare i film con loro). Leonardo sceglie il regista perché questi lo rispetta e lo lascia libero. Non perché alla fine del film (chiamiamolo gioco) lo lascia fuggire — chè l'atto è tutto di Leonardo —, ma perché aspetta che il treno si fermi senza muovere la 'camera', senza sentire l'osceno bisogno di inquadrarlo in faccia, nel più onesto piano sequenza di questi mesi. E poi perché la struttura che ha inventato per ospitarlo è logica e senza scopi reconditi. Leonardo ha visto e sentito le rinunce di Amelio, è come se avesse assistito al sacrificio dei primi undici minuti del film. E' evidente, a questo punto, che Amelio e Leonardo si sono incontrati al cinema — di domenica e si proiettava, male, **Hatari!** — e hanno fatto ami-

cizia. Tutto quello che Leonardo dice è quello che ha detto ad Amelio. Poche ore d'amicizia, anzi 68 minuti, quello che c'è prima e verrà dopo non esiste (è questo che non aveva capito l'intervistatore, osceno contaminatore di vite, alchimista di quart'ordine che osa mischiare la vita e il cinema).

Così, in definitiva, **La fine del gioco** — costretto fra il suo prologo e la tecnica dell'intervista respinta e ridotta anch'essa a prologo, ma non formale, diciamo politico —, è soltanto un film che racconta la fatica di fare un film bello, che ci mostra ciò che bisogna distruggere per raggiungere lo scopo, stavolta non recondito.

Leonardo scende dal treno: visto e perduto. Come un film quando si riaccendono le luci in sala[1].

LA FINE DEL GIOCO; *r., s. e sc.*: Gianni Amelio; *f.* (b.n., 16 mm.): Giulio Albonico; *fon.*: Mario Dallimonti; *mo;*: Cleofe Conversi; *a.r.*: Domenico Rafele; *int.*: Luigi Valentino (*Leonardo*), Ugo Gregoretti (*l'intervistatore*); *pr.*: Tommaso Dazzi per Dazzi & Sagliocco Film s.r.l./ RAI TV; *o.*: Italia, 1970; *du.*: 68'

[1] **La fine del gioco** fa parte del secondo ciclo dei programmi sperimentali organizzati da Italo Moscati. Forse con il pretesto di una scarsa popolarità raggiunta dal primo ciclo (ma come la si può pretendere? quando mai il pubblico televisivo s'è dimostrato all'avanguardia?), il ciclo sta andando in onda contrapposto a un primo canale che ospita dei lungometraggi (per esempio, nel caso di Amelio, in contrapposizione al **Ragazzo dai capelli verdi** di Losey). Si poteva escogitare mezzo più sleale per affossare le opere di alcuni giovani? Sarò ingenuo ma giudico perversa la mente di chi ha deciso di porre in alternativa Brigitte Bardot e Jean Gabin con gli operai di Peter Del Monte.

Campo contro campo[1]

di Gianni Menon

Il secondo film di Peter Del Monte, **Le parole a venire**, si colloca al centro di una problematica politica complessa e assai interessante per chi non rinunzia a pensare **anche** in termini di cinema e ad occuparsene fattivamente, standoci dentro (al cinema e ad altro), facendolo.

Un film realizzato per la televisione (come **Stefano Junior** di Ponzi,che a questo punto sta diventando un prototipo, **Interno-Giorno** sempre di Ponzi, e il film di Gianni Amelio **La fine del gioco**), della durata di un'ora e a bassissimo costo (aldifuori di "incarichi" produttivi sarebbe costato ancor meno).

Più direttamente degli altri film questo di Peter Del Monte si pone con lucidità e chiarezza estreme di fronte alla classe operaia e, paradossalmente, risulta essere, almeno in Italia, il primo film che ha tutte le caratteristiche di un film **di** classe, **su** la classe, **per** la classe.

E nella mia completa indifferenza per i sorrisi ironici e sufficienti di tanti insufficienti ideologi che si ostinano ad occuparsi, impreparati come sono, di cinema, credo proprio che le preposizioni siano tutte e tre esatte e necessarie.

Ostia, il film di Sergio Citti, è un primo autonomo contributo cinematografico alla definizione di una storia della vita e della coscienza della classe dominata, ma Citti è un filosofo mortale e per lui il proletario entra nella storia solo se uccide se stesso. Allora le **parole a venire** potranno essere al massimo quelle di un poeta o cineasta innovatore di formazione borghese e di ossessioni cristiane.

Il film di Peter Del Monte è il film di chi non solo si pone alla classe senza rinunziare a niente di sè ma, non appartenendo alla classe, pone sé stesso al centro del film esaminandosi nei confronti della classe e del suo divenire. Una operazione così va fatta fino in fondo, con grande onestà. Nel film questa onestà c'è fino alla esasperazione: un film nato sotto il segno della chiarezza nei confronti di **sè** e delle **"fonti"**.

Fonti che sono due, e molto significative: un racconto di Albert Camus (**I muti**) e la necessità di raccontare la classe operaia.

Se si pensa a **Fuori campo** è chiaro che la scelta è di grande onestà, quasi una dichiarazione programmatica, nei confronti della problematica di tipo nettamente esistenziale di almeno un paio di generazioni di giovani della borghesia. Per quanto riguarda la seconda necessità (la classe operaia) questa onestà è complicata dal pudore, dalla coscienza dell'impreparazione, della inadeguatezza dei propri strumenti di approccio e di analisi.

E' chiaro a questo punto che si sta parlando di **onesta cinematografica** (cioè di cinema), quella che ci interessa.. Per il resto è altrettanto chiaro che poi chi è onesto nei confronti del cinema che fa (o che vede, è lo stesso) lo è anche moralmente. E viceversa, se costui fa cinema: i film sono come gli uomini che li fanno e il loro essere cinema dipende direttamente dalla capacità dei loro autori di essere uomini: i mezzi uomini non facciano cinema, facciano altro.

[1] Era il titolo originario del film. Va letto in senso rigorosamente non cinematografico.

Le parole a venire è un titolo che si divide in due: un **soggetto** costantemente **presente** e un **oggetto** che si situa nel **futuro.**
Il **verso** manca perché sarebbe un **predicato**, appunto.
A è la quarta preposizione e serve solo come constatazione di una necessità obbiettiva.

Il film è costruito e basato sul rapporto fra presenza e assenza, fra interno ed esterno. Anzi da un lato sul rapporto fra ciò che la camera mostra in quel momento e quello che andrà inevitabilmente a scoprire un momento dopo (in nome di una logica ferrea), dall'altro lato sul rapporto fra spazi esterni (materiali) tra uomini e uomini, uomini e cose, e tempi interni di alcuni dei protagonisti, soprattutto del protagonista, Ivo (ma il nome lo sapremo solo alla fine, è l'ultima parola del film).

Ci sono, nel film, tre momenti fondamentali: il lento carrello avanti da Ivo alla moglie di fronte a lui ("Cosa gli direte"? "Niente, cosa vuoi dire?"); il lentissimo carrello avanti su Ivo in un momento di pausa sul lavoro mentre fuma una sigaretta guardando il fiume che passa davanti alla fabbrica (l'uomo è di spalle, la macchina si avvicina lentamente, l'uomo continua a rimanere di spalle: la "chiave" del film); un più veloce carrello avanti su Ivo seduto nello spogliatoio, la faccia stravolta dalla fatica alla fine della giornata.

Su questi tre momenti è costruita tutta la struttura del film così come arriva a me spettatore e se sento l'interesse di scomporne l'armonia per individuarne le componenti.

Il film è costruito sullo spazio (la distanza, il rapporto, l'opposizione). Fra gli operai della piccola fabbrica di fuoribordo a Fiumicino e il loro padrone-ingegnere; fra il vecchio operaio custode della fabbrica e gli altri (la sequenza che gli è dedicata è in parte un film a sè, un film da fare su un vecchio); fra i rapporti di ciascuno di questi uomini con la sfera dei rapporti privati (la moglie di Ivo, la moglie malata del padrone, la moglie malata dell'altro operaio di cui il padrone si informa); fra i lavoratori delle grandi fabbriche del triangolo industriale e i lavoratori della piccola azienda a conduzione famigliare e paternalistica; fra i capannoni della fabbrica e la casa del padrone, tutto dentro a uno stesso recinto; fra questo complesso e ciò che è fuori (il camionista che porta notizie, la passeggiata di Ivo, gli arrivi dall'esterno, l'incontro di Ivo con lo sconosciuto, anzi il non incontro); fra il ricordo del passato e l'attuazione del presente (Cara Anna... tuo fratello Ivo); fra il cielo, il mare e il fiume tra i quali tutto il film è come sospeso.

Con estrema naturalezza il film arriva alla definizione che la classe operaia nella sua alienazione esprime al massimo livello la alienazione di una intera società e degli individui in essa, compreso l'autore del film.

Resta da dire che **una volta andato in onda** questo film (come gli altri tre che ho citato prima) va raccomandato caldamente a tutti coloro che si preoccupano di portare alla classe (**direttamente:** potenza dei paradossi della realtà e del talento) attraverso canali e circuiti alternativi, film "adatti". Niente di più adatto[2].

[2] Se non fosse sminuire il film, sarebbe polemicamente utile sottolineare come esso si ponga, per sua natura, all'esatto opposto di esperimenti (questi sì) come il famigerato **Apollon.** Lì l'operaio ne usciva mutilato e castrato, "homo sindacalis" (ma come categoria filosofica, perché poi ai sindacati dava fastidio; il protagonista è stato eletto consigliere regionale per il P.C.I.); qui non rinuncia a niente di sè, esattamente come l'autore del film. E pensare che i costi dei due film sono pericolosamente vicini.

LE PAROLE A VENIRE. *Regia e sc.*: Peter Del Monte; *s.*: dal racconto «I muti» di Albert Camus; *f.* (*bianco e nero*): Luciano Tovoli; *suono* (*presa diretta*) Attilio Nicolai; *musica*: G.G. Pergolesi; *mo.*: Cleofe Conversi; *a.r.*: Franco Pecori; *int.*: Natalino Longo (*Ivo Longo*) ,Mario Cellupica (*Di Marco*), Ennio Di stefano (*il camionista*), Mimmo De Angelis (*Mongelli*), Marco Rossi (*l'uomo sulla panchina*), Anna Freddi (*la moglie di Ivo*), Mario Rossano (*Mario*), Tommaso Dazzi (*Baldi*); *pr.*: RAI-TV; 16 mm.; *du.*: 54'

CONVERSAZIONI

con Gustavo Dahl

di Adriano Aprà, Franco Ferrini, Enzo Ungari

L'AVVENTURA DELLA PAROLA

C&F: O Bravo Guerreiro è uno dei film più parlati della storia del cinema.

Dahl: Per prima cosa il film è parlato perché, come dice McLuhan, « the medium is the message ». Ciò che voi notate secondo me rivela l'essere stesso del film che è una specie di tragedia della parola; o, se preferite, un film sulla parola rappresentata come una delle forme dell'impotenza. Credo che il film arrivi ad essere **concretamente** una rappresentazione di questa tragedia. Inoltre esso costituiva una specie di esperienza-limite: uno dei compiti che mi ero assegnato consisteva nel ricercare il limite al di là del quale l'uso della parola sarebbe divenuto intollerabile. Nel 1960 un mio amico, Paulo Emilio Sales Gomes, aveva detto che troppo spesso nei film brasiliani le sequenze mute riuscivano meglio di quelle parlate. Egli invitava i registi a fare delle ricerche sul parlato. In un certo senso, sette anni dopo io ho ripreso questo invito. Inoltre in quel momento credevo molto in un rinnovamento del cinema a partire da un'influenza del teatro. Spesso certe arti, quando arrivano ad un punto della propria evoluzione, hanno bisogno del contributo di altre per rinnovarsi. Per me nel film c'è un'influenza brechtiana. L'idea era di far progredire l'azione esclusivamente per mezzo della parola. Quando ho scritto la sceneggiatura mi sono detto: « Questa gente in realtà non fa niente, non lavora, non agisce. Stanno sempre seduti e parlano... ». Ho pensato che un certo tipo di politica si faceva **veramente** così: si trattava di fare allora una specie di film realistico. Questa voleva essere la sua principale caratteristica, tanto che l'immagine della morte nel finale era anche morte della parola. Ma per tornare alla vostra osservazione, perché la parola venisse uccisa era necessario portarla alla massima esasperazione.

C&F: Questo eccesso di verbalizzazione non costituisce una difficoltà per lo spettatore?

Dahl: Quanto a difficoltà se uno entra nel film lo segue fino alla fine, se non entra non si interessa affatto. Quello che evolve sono dei pensieri, non dei sentimenti, e questa evoluzione avviene grazie alla parola. Una certa tipizzazione psicologica dei personaggi proviene, almeno per me, dalle loro opinioni

politiche e da come essi le esprimono. Nel film c'è un universo assolutamente verbale. Come poi il cinema rientri in questo universo verbale, è un'altra storia.

C&F: Il fatto di non aver usato il suono in presa diretta è una scelta precisa o un limite dovuto a fattori economici?

Dahl: La verità è che avevo pochi soldi e che dovevo girare il film in quattro settimane. Inoltre dal momento che era il mio primo film non volevo complicare ulteriormente le cose con il problema del suono. Credo che, dal punto di vista dell'interpretazione, il suono in diretta sia sempre migliore, mentre per un suo impiego "musicale" ci sono certe cose che danno fastidio, nel senso che può crearsi un certo naturalismo. Col doppiaggio, se hai un attore capace di doppiarsi, si può arrivare a buoni risultati. Il suono doppiato inoltre permette la stilizzazione molto più del suono in diretta, mentre per la qualità dell'interpretazione si deve fare uno sforzo molto grande per ottenere col doppiaggio gli stessi risultati. Ho avuto dei problemi con gli attori anziani che erano incapaci di doppiarsi, ma non con i giovani, e soprattutto non con il protagonista. Ho fatto cento ore di doppiaggio, che in Brasile è molto, e per questo è andata bene. D'altra parte girare in presa diretta una scena come, per esempio, quella che si svolge nel cantiere sarebbe stato impossibile, perché in verità non si sentiva niente. L'ideale sarebbe stato di girare in diretta un suono d'ambiente, ma purtroppo non ho potuto farlo per mancanza di tempo. Si sarebbe dovuto comporre questo fondo sonoro con le battute in modo musicale; cosa, questa, che ho fatto, anche se molto rozzamente. Dato che si tratta di un film molto costruito, credo che possa andar bene anche doppiato.

C&F: Il doppiaggio ha un senso quando viene usato in maniera responsabile, cioè quando implica uno sfasamento tra ciò che si vede e ciò che si sente.

Dahl: Quello che è brutto nel doppiaggio è soprattutto il problema del sincrono. Però il doppiaggio, per me, risulta sempre meno naturalistico del suono in diretta, benché anche questo possa essere elaborato in maniera non naturalistica.

LOGICA DELLA BANALITA'

C&F: Mi è sembrato che gran parte del parlato del film sia costituito da frasi fatte e che il film intervenga a riabilitare questa fraseologia ovvia proprio cogliendola in questo suo esaurimento, mettendola in questione. Una delle caratteristiche del film sta nel mettere in scena, anche attraverso un meccanismo ripetitivo, questo dramma della parola, colpendola e nobilitandola, mettendola in evidenza per poi privarla, definitivamente, d'autorità.

Dahl: Quando ho finito la sceneggiatura mi sono accorto che essa raccontava la storia di una caduta, ma di una caduta a spirale, a cerchi concentrici sempre più stretti, e che andava avanti proprio grazie ad un meccanismo di ripetizione: la stessa azione veniva ripresa più volte ma sempre ad un livello più degradato, più **in profondità**. Una specie di dialettica della regressione, anzichè della progressione. Voi avete scritto giustamente che i protagonisti del film erano morti fin dall'inizio. Io ho dato agli attori proprio questa indicazione: « Fin dal principio — ho detto al protagonista — tu stai morendo ». Quanto al problema dell'ovvietà, quando ho finito di scrivere la sceneggiatura ho avuto la sensazione che le cose erano troppo chiare, troppo didascaliche. C'erano altre cose da mettere, molto più sottili, ma capivo che per riuscire a fare un certo discorso in un'ora e mezzo, non potevo permettermi di perdermi in queste sottigliezze. Per me l'importante era che il film risultasse chiaro, e davanti alla scelta tra la chiarezza e la complessità, ho preferito la prima, sia pure a rischio dell'ovvietà. Questo succede anche col discorso finale. Il deputato — visto per tutto il film un po' dall'esterno — non agisce, ma reagisce in opposizione agli altri personaggi. Egli vaga da una parte all'altra: il fatto di essere così disorientato è una caratteristica di molti personaggi politici del cinema brasiliano. Così il personaggio di **Terra em transe** andava da una parte all'altra, e quello di **O Desafio** anche, in un certo senso. Per tutto il corso del mio film, il deputato non dice mai le cose che pensa; si limita a guardare, a dire le cose che crede siano necessarie. Solo quando arriva al discorso finale parla veramente. Il discorso finale rappresenta un po' la spiegazione soggettiva di tutto quello che si è visto oggettivamente. Io credevo che le cose, che in sé erano ovvie, grazie al meccanismo con cui venivano giustapposte cessavano di esserlo. Una cosa ovvia, se messa in un particolare rapporto con una altra cosa ovvia, crea un **conflitto** che manda avanti il film.

C&F: La stessa cosa si può dire della forma del film. Essa è molto spoglia, essenziale, ma nello stesso tempo si vede che è il risultato di una riflessione stilistica molto complessa.

Dahl: Per me era importante fare un film che avesse un senso per il Brasile. Sapevo benissimo che certe contraddizioni in Brasile si pongono in maniera molto prima, per cui in un determinato momento ero arrivato alla conclusione che l'unica cosa sensata fosse quella di fare un film in cui le cose venivano dette in modo molto elementare, altrimenti non sarebbero state capite. Fare un film didattico che risulta incomprensibile significa veramente sbagliare tutto. C'è però un aspetto che è una delle cose contraddittorie del film. Io ho l'impressione che per un pubblico europeo esso sia politicamente un po' ingenuo e formalmente giusto, mentre per un pubblico brasiliano il film risulta politicamente giusto e formalmente troppo sofisticato. Anche i critici non hanno capito niente di certe ricerche di linguaggio che c'erano. Il film è stato compreso solo dai registi e da qualche critico isolato: per il resto, l'operazione che io ho compiuto sul linguaggio è passata inosservata e il film è stato giudicato una specie di esempio di anti-cinema. Per cui lo stile del film, la sua aria rarefatta, contraddicevano un po' il suo assunto didascalico.

CLASSICISMO E BAROCCO

C&F: **O Bravo Guerreiro** mi pare abbastanza anomalo nel panorama del cinema brasiliano, almeno di quello che conosco. In che rapporto esso si situa col vecchio cinema brasiliano (penso in particolare a Humberto Mauro), col nuovo (penso a un film politico opposto al tuo, come **Terra em Transe**) e, più in generale, con la cultura brasiliana?

Dahl: Humberto Mauro è un regista che ha un'importanza, almeno io credo, più storica che culturale; i suoi film non hanno tanto una parentela con la cultura brasiliana quanto piuttosto con certi vecchi film americani — certi King Vidor — che costituiscono un po' la sua vera radice.

Per quanto riguarda il nuovo cinema brasiliano, in esso c'è una tendenza a creare delle forme barocche, mentre io per gusto — è vero che anche il gusto cambia — durante le riprese mi sentivo molto classico. Il barocco è una cosa che a me piace vedere, ma non fare. Magari provo una maggiore gioia sensuale nel vedere certi film di Ejzenstejn o di Orson Welles, ma nel momento in cui filmo mi sento più vicino a Renoir o a Rossellini, anche se il mio film non ha niente a che vedere con loro. C'è da dire però che anche nella cultura brasiliana ci sono esempi di autori molto spogli, per esempio Graciliano Ramos — uno scrittore — dal quale è stato tratto **Vidas Sêcas**. C'è poi un poeta, João Cabral de Meloneso, che è un vero e proprio architetto della parola. In un suo poema, il cui argomento riguarda i toreros, egli parla di Manolete e dice che si dovrebbe fare come lui, **non profumare il proprio fiore e non poeticizzare il proprio poema.** Penso quindi che esista un'altra tendenza nella cultura brasiliana a cui il mio film può essere collegato. In rapporto al cinema nôvo esso costituiva un momento di reazione, per la mia voglia quasi masochistica di lucidità assoluta. Una delle accuse rivolte al film rigurda proprio questo suo essere **contro**, contro tutti e anche contro me stesso. Ma insieme c'era volontà di dare a questo pessimismo politico una forma che non consentisse neppure una goccia di compiacimento. **O bravo guerreiro** rappresenta un po' l'ultima tappa di una mia ossessione: la visione del rigore come un valore assoluto.

C&F: Questo rigore è applicato ad una estrema secchezza espressiva. Essa sembra contraddire una certa immagine convenzionale che si ha della realtà brasiliana.

Dahl: E' vero. Molti, pensando che il Brasile è un paese tropicalista, collegano a questa immagine una certa abbondanza di forme. Ma il Brasile è anche scarno. Per esempio nel Nordeste, che è una regione semidesertica, si tramandano delle canzoni molto essenziali. Per questo io credo che il mio film non è tanto in reazione contro qualcosa, ma va piuttosto in una direzione poco battuta da altri. Quindi non si tratta di una scelta polemica, come per esempio quella di Orson Welles che, a chi gli domandava

Il motivo per cui usava preferibilmente il 18 come obbiettivo, rispondeva: «Perchè gli altri non lo usano ».

POLITICA, ETICA, POESIA

C&F: C'è nel film una tensione stilistica molto forte — quasi drammatica — che gli impedisce di essere sentimentale.

Dahl: Per capire lo stile del film credo che ci si debba ricollegare, per esempio, al saggio di Roland Barhes, "Il grado zero dello scrittura", nel quale egli spiega come la scrittura, nella misura in cui diventa "impegnata", compie una specie di dimissione dalla letteratura. Questo per me valeva anche per il cinema. Mi dicevo: "Se uno fa un film che vuole andare contro il cinema ed arriva ad essere cinematografico, allora significa che questo film è veramente valido". E questa è un po' la connotazione principale di **O bravo guerreiro.** Esso non è un film sentimentale, tranne forse nell'immagine finale dell'accenno al suicidio del deputato. Ma tutto il resto non lo è. Neppure il discorso finale, durante il quale la figura del deputato si umanizza, è sentimentale, perché prima vi è la situazione molto concreta di questo individuo che parla solo per se stesso, che crede di comunicare con la gente che in realtà non lo capisce e di cui lui si illude di essere il giusto interprete. E poi, in un secondo momento, vi è la presa di coscienza di questa sua estraneità, quando dice una cosa molto precisa: "Magari questo mio parlare vi impedisse di ascoltare il vostro silenzio". E questo si rivela un atteggiamento duro anche nei confronti del cinema politico, dal momento che fino ad un certo punto del film c'è una specie di identificazione fra il cinema politico, il personaggio e me stesso.

C&F: La tua ultima risposta è costruita su tempi passati. Non dici: "Faccio, dico, penso", ma: "Facevo, dicevo, pensavo". Questo può significare che, nel momento in cui hai fatto il film, avevi una serie di opinioni che si sono probabilmente modificate. Una di queste opinioni, che è poi uno dei principi sul quale si fonda il tuo film, è che per arrivare al massimo di verità bisogna partire dal massimo di artificio, per arrivare al massimo di semplicità bisogna partire dal massimo di complessitià; e ciò può spiegare il tuo atteggiamento ostile nei confronti di quanto può essere naturalistico, come per esempio un certo uso meccanico della presa diretta. Vorrei sapere, dal momento che mi pare tu abbia nei confronti del film un atteggiamento molto distaccato e molto autocritico, fino a che punto le affermazioni che hai fatto prima corrispondono alla tua visione odierna del cinema e delle cose, o se pensi che oggi la strada da battere sia una strada diversa.

Dahl: Qui c'è da dire una cosa importante. Quando ho pensato per la prima volta a **O bravo guerreiro** non credevo tanto ad un cinema politico quanto ad un cinema **etico**, di valori morali, che era per me l'unico cinema concepibile. In questo senso giocava molto l'influenza di Rossellini e l'idea di un cinema rosselliniano, cioè di un cinema che è per me tipicamente morale poiché questa morale porta ad un atteggiamento politico. Non mi importa niente se qualcuno dice che questo ragionamento è piccolo-borghese; la verità è che la politica va provocata per ragioni morali. Quando ho finito la sceneggiatura invece ho avuto la sensazione che un film politicamente non serve a niente, che è una specie di sfogo di certe tensioni che la società permette e quindi in quel momento avrei potuto non fare più quel film. Ma nello stesso tempo ho capito che c'era un'altra cosa importante che è la poesia. Anche nei film politici la cosa più importante è la poesia. Ho avuto la sensazione che non esistono film politici, esistono solo film poetici. La politica appartiene al terreno dell'azione, non a quello della rappresentazione. Ma il film l'ho fatto ugualmente, pur sapendo che esso era riservato ad una categoria limitata di persone, dotate di una certa cultura. Il vocabolario del mio film contiene per esempio la parola "utopia" e forse il novanta per cento dei brasiliani non ne conosce il significato. Usando questa parola ero consapevole di limitare già il film a una certa area, ma mi dicevo: "Non fa niente, questa area non è passiva ma a sua volta trasmette delle opinioni". Tuttavia dalla concezione del film alla sua realizzazione, è passato molto tempo, al film è venuta meno una delle caratteristiche più importanti dei film politici, l'aggancio con l'attualità. Allora ci si pone davanti ad una alternativa: si fa un cinema di agitazione o di documentazione su ciò che accade, oppure, se si crede all'indispensabilità di una riflessione più profonda e di una elaborazione costante, si rinuncia all'attualità. Ma io avevo una specie di alibi. Quando, nel 1905, avevano chiesto a Bergson

che cosa pensasse del cinema, egli aveva risposto, con aria molto professo-
rale: « Io credo che il cinematografo sia molto importante perché nel futuro
si sappia come si muovevano gli antichi ». Ero molto cosciente che il mio film
rappresentava l'atteggiamento di una certa sinistra e che era quindi una specie
di testimonianza su quanto era successo. Così mi sono detto che almeno que-
sta funzione il film l'aveva, e anche se non si tratta di un documentario, ma di
un film di finzione, in esso venivano prelevati dei materiali e riorganizzati at-
traverso un processo di decomposizione e ricomposizione della realtà. A film fi-
nito, davanti a dei problemi concreti, come le difficoltà per distribuirlo, mi
sono reso conto che dal punto di vista dell'efficacia i mezzi da me scelti era-
no sbagliati. Ho capito anche che le altre idee che avevo a quel tempo erano
radicali politicamente e distruttive formalmente, ma che seguendo questo pro-
cesso di autoflagellazione cinematografica sarei arrivato alla conclusione che il
film da fare avrebbe dovuto essere un non-film. Un silenzio totale. Oppure
l'azione. Ho capito anche che un film di autentica riflessione politica ha il li-
mite di rivolgersi soltanto a persone che sono già coscienti di certi problemi;
e che d'altra parte un cinema d'agitazione prevederebbe, in America Latina,
un impiego di energia e di forze che sarebbe più utile impiegare direttamente
nell'azione politica.

Queste tre cose: una proiezione estetico-cinematografica, una di efficacia po-
litica e anche quel discorso un po' sociologico sul cinema come valvola di
scappamento della società borghese, mi hanno veramente portato a pensare
ad un altro tipo di cinema. Ho capito che uno non può fare del cinema poli-
tico senza pensare al livello politico del popolo. Un cinema politico ha un
senso se stabilisce un dialogo col popolo; il problema è che il livello di edu-
cazione del popolo, in Brasile almeno, è un livello molto basso, e se tu arri-
vi con le tue preoccupazioni di intellettuale di sinistra ti ritrovi nella stessa
situazione del protagonista del mio film. Dici cose forse importanti per chi ti
ascolta, ma che essi non sono in grado di capire, poiché questo livello non
arriva ad essere coscienza politica: abbiamo ancora a che fare con reazioni
puramente affettive. Il mito che la rivoluzione si farà attraverso la presa di
coscienza del popolo forse è vero, ma questo è un altro discorso, da risol-
vere in sede politica. Adesso m sembra che il nostro compito consista non
nell'affrontare dei concetti, ma piuttosto nell'eccitare certi sentimenti anar-
chici diffusi, come per esempio una certa opposizione all'autorità, qualunque
essa sia. Questo è qualcosa che ha una base reale.

In questo senso per me **O bravo guerreiro,** pur essendo un primo film, è molto più la conclusione di un periodo che l'inizio di un altro. Non voglio più fare questo genere di cinema perché credo che abbia gli stessi limiti che ha l'azione di Miguel Horta, anche se il film ha un tono di rivolta anarchica. Il cinema rivoluzionario fatto per i cinéma d'art et d'essai è una cosa veramente conformista e borghese. A proposito poi di tutti gli equivoci del cinema cosiddetto politico si sentono sempre più spesso proposte del tipo "Diamo la macchina da presa agli operai". Questa è proprio la dimostrazione di una incoscienza totale: il cinema ha un linguaggio e deve essere fatto da chi lo riflette, lo sente, lo lavora. Sarebbe come fare un concerto per gli operai e mettere un operaio al piano: seguendo la logica di certe persone dovremmo avere un esempio di musica rivoluzionaria. Nel mio prossimo film vorrei mettere un'epigrafe di Mao Tze Tung, in cui dice che per arrivare al popolo bisogna uniformarsi ai bisogni e ai desideri di quest'ultimo e non ai propri, per bene intenzionati che siano. Praticamente, nel cinema politico che si fa oggi, io vedo molte buone intenzioni, ma è un di tipo di cinema — compresi i ciné-tracts — che serve più a chi lo fa che a chi lo vede. Per cui, se si è conseguenti, tutto ciò è la negazione di un cinema autenticamente politico. Io credo che la politicità del cinema vada ricercata nel cinema in generale e nel suo linguaggio in particolare.

CINEMA, POLITICA

C&F: Sì, ma esistono altri problemi, come la distribuzione. Spesso non è sufficiente che un film sia visto: conta anche il modo con cui è visto.

Dahl: E' necessario essere dotati di immaginazione. Esistono certi meccanismi di distribuzione, e credo che sia importante lavorarvi all'interno, anche quando questi siano i meccanismi del cinema ufficiale: usarli non significa fare automaticamente del cinema commerciale. In ogni caso non è possibile cre-

dere in certe divisioni artificiose, come cinema commerciale e industriale da una parte e un altro cinema dall'altra...
Oggi il mio atteggiamento è un po' polemico nei confronti della cultura, in conflitto con essa; tuttavia, per quanto mi ricordo, nella storia dell'arte ogni volta che si verifica una divisione tra "arte erudita" e "arte popolare" ci troviamo in fasi di decadenza. Il cinema non deve diventare vittima di quella specie di **autofagia** che caratterizza gran parte dell'arte moderna.

C&F: Ma arte popolare non significa necessariamente arte politica. Sovrapporre i due termini può essere segno di un atteggiamento moralistico, che nuoce tanto all'arte quanto alla politica.

Dahl: Quando si parla di cinema politico si deve essere coscienti che la politica non è qualcosa di estraneo al cinema, e se non è politica **nel** cinema — oltreché **col cinema** — tanto vale non fare cinema e fare solo politica. E, più in generale, credo che, per chi fa del cinema e si interessa alla politica, la riflessione su quest'ultima costituisce solo una parte delle sue preoccupazioni, essa va integrata con tutte le altre. Questo può forse aiutarci a comprendere perché all'interno del cinema "politico" c'è un senso di colpevolezza, un sentimento di vergogna, e di questo magari anche **O bravo guerreiro** è un esempio. Ma è un esempio "malgré lui", nel senso che è stata una certa evoluzione del cinema a portare le cose a questo stadio. Infatti nei termini per quanto ampi nei quali è stato messo il cinema politico fino ad oggi, ognuno si trova a dover adoperare una specie di **stile obbligato.** Oggi, se si smette di parlare di cinema politico e si prende piuttosto in esame una possibile funzione politica del cinema, ci si accorge che esiste tutta una serie di possibilità, purché ci si prenda la **responsabilità** di cercarle con libertà, di inventarle.
Io oggi di almeno una cosa sono convinto: il vecchio rapporto che veniva stabilito tra cinema politico o etico o comunque di riflessione, e una anti-spettacolarità a priori costituisce un punto di vista completamente anacronistico. Oggi il cinema, per assolvere a una funzione politica, dovrebbe appropriarsi senza timore delle forme dello spettacolo, se non altro per uscire dall'impasse in cui si trova e per ricercare nuovi modi della rappresentazione.

C&F: Tutto questo ha messo a fuoco una serie di problemi molto importanti che vanno meglio sviluppati. Ogni qualvolta si accosta al termine cinema la qualificazione di politico, le cose si complicano. Anzichè arrivare ad una definizione generale, cominciamo con l'affrontare i problemi parziali che questa definizione implica, uno ad uno. Possiamo interrogarci non in astratto, ma su un oggetto concreto, cioè il tuo film. Le critiche che tu gli rivolgi mi trovano in parte d'accordo, nel senso che se esso ha un limite, ciò riguarda la fiducia che vi è in un **enunciato** esplicitamente politico. Ma a mio avviso questo limite sparisce nella totalità del film, perché la politicità di **O bravo guerreiro** va ricercata altrove, nel fatto che esso combatte un po' su due fronti: sia sul versante di ciò che viene rappresentato sia sui modi di questa rappresentazione. Per cui è impossibile separare le due cose e dire che il film è politicamente ingenuo e formalmente giusto, perché è proprio questa responsabilità della sua forma, la messa in questione dei modi della rappresentazione che ne costituiscono il livello politico. Inoltre, fondandosi su un principio di autonegazione, la morte della parola e la morte dei personaggi coincidono con la morte del film. Così, sia pure obliquamente, si capisce che questa morte fa intravedere una nascita, quella di un nuovo film che ne costituirà l'esatto opposto, e che per la durata di **O bravo guerreiro** abbiamo potuto immaginare fuori campo, metonimicamente, come una specie di film a venire a cui il film allude continuamente senza coglierlo.
Secondo problema. Mi pare che le cose che hai detto collochino la figura del cinema politico su un versante ideologico. Tu precisi meglio questo in un modo che contraddice un po' il tuo film. Vale a dire, tu parli di problemi di linguaggio e di rappresentazione, ma poi aggiungi che questo è un fatto poetico. Invece mi pare che il tuo film non si affidi tanto ad intuizioni poetiche quanto allo sviluppo di una logica, per cui piuttosto che di immaginazione e di poeticità del dramma abbiamo a che fare con il dramma di una logica. Nel film non c'è quindi una specie di io lirico, ma piuttosto un testo che si pensa e si auto-genera. Questo, in sostanza, e non altro, impedisce al tuo film di essere socialdemocratico o pessimistico. Gli impedisce cioè di essere un film che approda ad una negazione indeterminata, che sarebbe irrimediabilmente reazionaria. La verità è che tutto questo lavoro di negazione, essendo riferito innanzitutto contro un oggetto concreto, il film, diventa un lavoro pratico: fare qualcosa contro ciò che si è già fatto e che si è rivelato inadeguato. E questa

inadeguatezza non è qualcosa che deriva a posteriori da una tua riflessione — cosa che si potrebbe applicare a qualunque film non riuscito — ma impregna completamente il film stesso.

Dahl: Questo è un po' il limite delle parole. Cose che per te sono abbastanza nette e chiare, cessano di esserlo nel momento in cui vuoi comunicarle, parlando, a qualcun altro. Io sono d'accordo con voi quando dite che non si dovrebbe più parlare di cinema politico nel senso che tutto il cinema è sempre stato politico. Sembra una vecchia storia, ma tutti se la dimenticano: i buoni film sono sempre buoni politicamente, proprio perché partecipano della realtà come di una totalità e perché non esprimono soltanto un giudizio sul mondo — che può essere rifiutato — ma stabiliscono un veritiero rapporto di interferenza col mondo. Anche perché quando parlavi di ideologia, la verità è che ogni volta che della gente occupata a fare politica — se tu hai fatto questa esperienza lo sai — fa un'analisi di un film, nessun film regge ad un'analisi politica veramente seria nel senso che un film è sempre una cosa da « amateur ». L'operazione di riflessione sulla realtà, sulla politica, è sempre un'operazione analitica mentre l'operazione drammatica è un'operazione sintetica. Questo è sempre il problema da porsi. Per quanto riguarda l'aspetto molto costruito del film, esso è proprio in funzione di opposizione a un possibile io lirico. Io infatti non ho parlato di lirismo, ho parlato di poesia.
Per esempio, le pazzie e le ossessioni di Paolo Uccello per la prospettiva, ad un certo momento, non impedivano che nei quadri ci fosse la sua "poesia". Quando io mi riferivo alla poesia non la privilegiavo, non la vedevo come una cosa che ne escludesse altre. Per quanto cosciente e razionale tu voglia essere non lo sarai mai in modo assoluto. E per **O bravo guerreiro** è successo un po' questo: la poesia non l'ho mai cercata; al contrario le ho voltato le spalle, ma sempre con la speranza che ad un certo punto, benché non coscientemente ricercata, essa emergesse. E questa nascita, sapevo che avrebbe coinciso col valore politico del film. E' quello che dicevi tu: per me il valore politico più importante del mio film è la sua grande tristezza, questa malinconia che è anche una rivelazione di impotenza. Tutti i film "politici" brasiliani che puoi vedere sono sempre film sull'impotenza. E io credo che quando qualcuno, un brasiliano o un altro o io stesso, vede la grande tristezza che c'è nel film, ne dovrebbe uscire talmente abbattuto che questa specie di negatività provoca una reazione positiva. Per me era importante non lasciare nessuna via d'uscita, nessuna illusione di aurora rossa a venire. No. C'è una situazione che dimostra quanto siamo fottuti. Tutta la costruzione del film tendeva proprio a non lasciare al pubblico nessuna illusione, nessuna falsa speranza. Per me era chiaro che il compito non consisteva nel dire: guardate, dovete prendere il mitra, andare nella Sierra. No, il film dice soltanto: **questa** azione, questa operazione non serve a niente. Perciò era importante che il film fosse una specie di procedimento matematico e che avesse una logica schiacciante. In questo senso io sono d'accordo con te, questo è un atteggiamento nello stesso tempo estetico e politico. Era un po' come accompagnare una persona in un certo posto chiudendole tutte le false uscite.
Io vedo nel film un senso della morte — anche nelle immagini apparentemente più anodine — che è per me un fatto poetico prima che politico. Ma, ormai ci siamo capiti, poesia, cinema e politica sono la medesima cosa. Ognuna costituisce il versante dall'altra, come un triangolo, e quando dico politica intendo anche cinema e poesia, e quando dico cinema dico poesia e politica. A tutte queste cose bisogna poi aggiungere il gusto personale, che non è una cosa monolitica: mi piace tanto la Torre di S. Ivo alla Sapienza di Borromini, che è di un delirio folle, quanto mi piace Piero Della Francesca. Per cu io non farò **sempre** dei film così; quel film imponeva di essere fatto così. Per ragioni coscienti e incoscienti e per volontà di rigore stilistico. Una caratteristica del film, per esempio, è la sua **immobilità**, il susseguirsi dei suoi piani fissi. All'interno dei piani gli stessi personaggi hanno la massima economia di gesti — un po' come se fossero solo i pensieri a volare, e tutto il resto rimanesse immobile — e questo fatto può essere collegato a una mia esperienza precedente, un documentario su degli oggetti immobili, **Em Busca do Ouro**, e ad un secondo, sulle incisioni di Holbein. E se si vuole, addirittura a dieci anni prima, quando facevo della critica e scrissi un articolo sull'immobilità nel cinema di Ozu. Dunque le cose che fai a volte ti sorprendono: dietro ad ogni discorso cosciente c'è sempre una specie di secondo strato incosciente, ricco di idee che ci portiamo dietro da anni.

C&F: L'idea di tenere presente l'inconscio dello spettatore, portata alle estreme conseguenze, rende un po' meno indiscutibili certi punti fermi che abbiamo a proposito del cinema moderno, come per esempio il rifiuto del cinema "autoritario", del cinema che violenta e che non fa pensare razionalmente. Mi viene in mente quello che si diceva a proposito di Rivette, del cinema come possibile forma di linguaggio non razionale. Se se ne ammette una efficacia politica, cascano un po' di schemi e, per parlare del cinema brasiliano, quello costituito dall'idea masochista che molti europei hanno del cinema nôvo come cinema esemplarmente politico. Tra i due problemi c'è forse un collegamento.

Dahl: Sì, ma forse sarebbe meglio invertire l'ordine. La visione che gli europei hanno del cinema brasiliano implica un discorso complesso. Questa visione io credo che parta innanzitutto da un atteggiamento molto tradizionale che mi ha sempre dato molto fastidio. Quando vivevo in Europa, dieci anni fa, e andavo in giro per i piccoli festival portando con me dei film brasiliani, ero infastidito da un evidente partito preso a favore da parte dei critici di sinistra. Non era neppure necessario, per loro, vedere i film: erano brasiliani, dunque erano importanti. Questo riflette un atteggiamento sostanzialmente paternalistico e una cattiva coscienza dietro la quale sta il desiderio che altri facciano una rivoluzione che per loro è diventata impossibile, la voglia che altri trovino per loro una pratica difficile. Io credo che i film brasiliani, l'insieme del cinema nôvo, costituiscono una cosa che sarebbe lecito giudicare politicamente solo se la si commisurasse nei suoi rapporti con il pubblico brasiliano. Bisogna dire che questi rapporti sono pessimi. Il solo grosso successo popolare del cinema nôvo si è avuto ora, con **Macunaíma.** Esiste un comune denominatore tra il regista brasiliano, che è anche un intellettuale, e l'intellettuale europeo. La cultura di un paese sottosviluppato, come il nostro per esempio, porta sempre il marchio del colonizzatore. Tu vai a scuola, e per esempio studi Racine oppure Shakespeare — possono farsi tanti nomi — ma tutto questo costituisce la metà bianca dell'intellettuale sottosviluppato, che deve fare i conti con la sua metà nera. L'intellettuale europeo ha l'illusione di arrivare a questa metà nera attraverso la metà bianca. E' una simpatia di tipo colonialistico. Un po' come certi antropologhi che rimangono affascinati vedendo i pigmei del deserto del Kalahari. L'unico discorso politico da farsi, va fatto sulla giustezza e sull'efficacia politica **reali** del film.

Il discorso politico di molti film brasiliani non va al di là della testimonianza di una condizione di impotenza, oppure, se si parla di rivoluzione, abbiamo a che fare con una rivoluzione tutta **sognata,** di fantasia, che non ha nessun aggancio con le condizioni reali del Brasile. Il cinema politico va esaminato a partire da certi valori e da certe condizioni della cultura colonizzatrice a cui esso partecipa. La lotta di classe, come dice Lin Piao, è tra i paesi. Un intellettuale di sinistra italiano, anche se si sente dall'altra parte del campo, partecipa ad una realtà e ad un sistema che sfrutta l'altro lato del campo, e questo intellettuale gode ogni vantaggio derivante dallo sfruttamento dei paesi sottosviluppati. Questa condizione può spiegarci l'atteggiamento aprioristicamente e acriticamente a favore di cui si diceva prima. Ho saputo che Diegues a Pesaro ha usato il termine: **voyeurismo rivoluzionario.** Quando sentiamo che Sartre a Parigi ha detto: noi siamo per il Vietnam del Nord, perché esso si batte per noi, la cosa dovrebbe farci riflettere. Battersi per il cinema nôvo, per il cinema dei paesi sottosviluppati e per ciò che si suppone esso indichi è spesso un modo per non battersi in Italia (per un intellettuale di sinistra italiano) su dei problemi italiani. Questo interesse portato verso il terzo mondo e verso il suo cinema può essere naturalmente correto, ma a patto che non si parli di "modello di cinema politico" o di cinema politicamente esemplare, perché politicamente esemplare è chi, in questo momento, in America Latina, fa la lotta armata contro le dittature militari, e non certo i signori registi che fanno dei film, dal momento che stanno benissimo a casa loro e godono di tutti i piaceri che la società gli offre. Di fatto essi rischiano molto poco. Tutti i film brasiliani, tranne qualche eccezione, sono passati attraverso la censura, anche nei momenti politicamente più tesi. E' vero che quando una struttura è debole anche il potere è debole, ma è abbastanza incredibile che un cinema veramente **politico** possa andare — come succede in Brasile — nei grandi circuiti, che venga finanziato dal governo, che venga approvato dalla censura. Quindi parliamo di cinema, parliamo di cultura popolare se si vuole, ma non parliamo, a proposito del cinema nôvo, di politica: la politica è una cosa che si fa e di cui non si parla e purtroppo il cosiddetto cinema "politico" parla di politica anziché farla.

Il vero problema è cambiare il cinema. Il cinema politico si è fondato fino ad oggi su nozioni di razionalità, di critica a certe situazioni, e sappiamo dove ha portato tutto questo. C'è un testo di Brecht in cui egli cita Schiller, mi pare, e dice che mettendo dei valori etici nel teatro Schiller è riuscito a cacciare via il pubblico. Credo che questa sia un po' la tragedia del cinema oggi. Un discorso politico proposto attraverso il cinema non può mai prescindere dalla figura dello spettatore. Bisognerebbe arrivare a trovare un certo tipo di materiale accessibile a tutti, e si può trovarlo, credo, sul versante della spettacolarità. Quando Ejzenstejn elaborava le sue teorie sul montaggio di attrazione, non era troppo preoccupato da conferme logiche e da dimostrazioni. La celebre distinzione tra Ejzenstejn e Pudovkin parte proprio da questa considerazione. Ejzenstejn, benché fosse estremamente lucido e cerebrale, nello stesso momento in cui manifestava il desiderio di filmare **Il Capitale,** non rinunciava al suo fasto scenografico, alle sue masse vive, a tutto ciò che poteva dare una forma ai suoi personali tormenti ideologici. Non si può più continuare a fare dei film che nessuno vede. La grossa trovata del cinema moderno, mettiamo da Rossellini in poi, è quella di impedire, contrastare, allontanare l'identificazione tra lo spettatore e il film. E' classica una frase di Rossellini, che esprime bene il suo atteggiamento: gli avvenimenti eccezionali vanno trattati come se fossero avvenimenti assolutamente normali. Credo che questa strada sia stata battuta fino ai suoi limiti estremi. Bisognerebbe ora fare un movimento — non so se all'indietro — dal momento che ormai certi problemi li abbiamo definitivamente risolti e la lezione è stata imparata. Abbiamo ormai fatto i conti con tutto quanto vi è di psicologistico o cose del genere. Da **Ossessione** o da **Roma città aperta,** in cui questa polemica contro ciò che li precedeva aveva raggiunto una sua forma, ad oggi, sono trascorsi già quasi trent'anni. Brecht ha elaborato le sue teorie negli anni trenta. Ormai il mondo è talmente cambiato che quelle scelte e quelle teorie, anche se giuste e fondate, non corrispondono più alla complessità della realtà. Qualche giorno fa sono andato ad un concerto di Luigi Nono, ed ero molto impressionato da come anche la musica più depurata, come un concerto, andasse fatta con degli attori, con dei canti, con una certa **teatralità.** Questo tanto per dire che un certo tipo di opposizione che è stata praticata tra un cinema all' "americana" e un cinema all' "europea" si è rivelata artificiosa. E' un problema di ricerca. Più la coscienza del cinema come fatto culturale si estende, e più uno diventa timido nei suoi confronti. Il grande merito di Glauber Rocha è per esempio che egli non subisce affatto questa paura. Per lui il cinema è la calce viva, vi immette ogni cosa fino ad amalgamarla, assume la tradizione e la trasforma in un'esperienza assolutamente personale. Egli costituisce l'esempio di un atteggiamento raro: quello dell'**affermazione**.

Io ho scoperto il cinema vedendo dei vecchi western di serie B e, più in generale, vedendo il cinema americano. Solo dopo è venuta la scoperta del cinema europeo. Il problema sta nel fatto che, nel momento in cui si fa del cinema, per una certa deformazione, ci lasciamo prendere da questa specie di trappola secondo la quale il cinema è una cosa "seria" e che va fatta seriamente. Mentre invece la cosa seria sarebbe forse quella di farlo ricollegandolo ai tempi della nostra infanzia, della nostra adolescenza. Ciò è strettamente legato ai bisogni dello spettatore.

Ricordo un'intervista che i « Cahiers du Cinéma » fecero a Jacques Rivette. Rivette, che era uno dei critici più rigorosi, che alla fine non scriveva più, che all'uscita di **Gertrud** gli dedicava quattro righe essenziali, che aveva fatto l'esegesi di un film come **Hiroshima mon amour,** che era portato verso un cinema molto razionale, molto astratto, in questa intervista dichiarava che lui, dopo dieci anni in cui aveva cercato di sviluppare un certo discorso, alla fine aveva capito che, dopo tutto « le cinéma est forcément fascination et viol ».

C'è nella materia stessa del cinema una specie di sensibilità violenta, **epidermica,** che dovrebbe condurre a delle forme che sono le stesse in opposizione alle quali si è sviluppato il cinema che noi chiamiamo "moderno". Bisogna dire che il cinema che noi definiamo moderno non lo è più, perché in verità, non solo in Brasile, i registi più giovani manifestano una reazione contro questo **tipo di cinema, e mirano** a fare coscientemente un cinema più **volgare,** che si serva anche della volgarità e del cattivo gusto, ma in vista di un cambiamento. I loro film non riguardano più le crisi degli intellettuali borghesi, e questi film si fanno ormai dappertutto, in Italia, in Francia. C'è nell'aria questo bisogno di ridare al cinema la vitalità che esso ha perso, di fare un cinema di affermazione, di celebrazione, elegiaco magari. Succede che il mondo è ca-

pito magari in chiave di eccitazione, di aggressività, di spettacolarità, di colori. Uno esce per strada ed è investito da una pioggia di colori e di suoni, mentre quando si entra in una sala cinematografica è come se si entrasse in un museo dove le cose sono tutte al loro posto, a fuoco, in evidenza. Certamente il problema non è di ricercare nel cinema il caos della vita, ma di ritrovare una stessa pulsazione della vita moderna. Quello che per me è il limite di **O bravo guerreiro** è il suo essere un film da super-ego, in cui vi è solo ciò che io trovavo di migliore in me stesso. Oggi questa è un'operazione fallita. Abbiamo bisogno di un cinema totale, che preveda molte letture, che sia nel contempo illogico e razionale, spettacolare e rarefatto, critico ed entusiasta, che possieda una maggiore ricchezza di sensi. La traiettoria del cinema verso la povertà è terminata. Magari con **Othon**, che costituisce per me un punto-limite oltre il quale non è più possibile andare. Quello di cui oggi abbiamo bisogno è un cinema **contemporaneo, cosciente** ed **eccitante.**

(Dichiarazioni registrate al magnetofono, Roma, marzo 1970)

Conversazione con Carmelo Bene

di Adriano Aprà e Gianni Menon

Non c'è parola, frase, giudizio che Carmelo Bene enunci nel corso di questa intervista che non entri a far parte di un metodo, senza il quale il suo discorso non sarebbe motivato, e la violenza che lo anima giustificata. Discorso e violenza che stabiliscono uno stretto legame con il resto del suo lavoro (qui e là, uno stesso metodo e una stessa pratica), cosa che se non deve farci vedere questa conversazione come un prolungamento vitalistico dell'altra attività, quella che lo qualifica, ci obbliga comunque a praticare, più che per chiunque altro, un'inserzione con cui cogliere il testo di questa intervista sullo stesso versante che produce i suoi film. Tuttavia non possiamo fare nostro questo discorso, come invece facciamo nostri, e interamente, il suo cinema (che si sta producendo) e il suo teatro (che dopo un'attività furiosa sembra essersi esaurito, o trapiantato altrove). Questa affermazione pone le basi per la risposta alla domanda, inevitabile, che la precede: se tutto ci oppone a lui, perché pubblicare questa conversazione? La risposta più esauriente per chi può trovare sorprendente, e immotivato, lo spazio concesso ad un discorso che, preso alla lettera, appare impregnato d'idealismo, è contenuta in un'altra domanda: perché questo salto, questo solco tra l'opera e il suo commento, tra le idee così come Bene le espone, e le stesse quando hanno assunto una forma cinematografica? Porsi questa domanda (che è una risposta all'altra) è meno banale di quanto possa sembrare, perché non si tratta qui solo dello scarto inevitabile che si produce tra il discorso di un film e il discorso sul film, ma di registrare una fondamentale opposizione (che tiene qui il luogo della consueta differenza: cfr. Gustavo Dahl) tra due discorsi.

Questo campo di opposizione di cui si nutrono i suoi film, e che pervade ogni sua affermazione (e che costituisce invece l'assenza più vistosa del suo libro, L'orecchio mancante, che registra appunto questa mancanza di opposizioni produttive) consente, crediamo, alle parole di Bene di sganciarsi dal loro contesto polemico (e di ridurre quest'ultimo alle proporzioni di pretesto o di occasione) e dalla loro pretesa di indicazione esterna, per illuminare al contrario proprio il suo lavoro. Al centro del suo cinema c'è un mito (quello dell'opera, dell'autore, del teatro, della scena) e un personaggio che lo incarna e se ne nutre, mito e personaggio bruciati dalla pratica che sembra produrli. Ma per una economia propria di questa pratica, l'attività esercitata su un suo dominio naturale (scena, personaggio) non può fare a meno di mettere in gioco l'attore, che di questa normalità costituisce la paranoia. All'ombra di que-

sta paranoia, chi pone delle domande deve accettare il ruolo della passività e dell'anonimato, perché si trova al margine di una voce che si nutre costantemente della propria mitologia (non è davanti al magnetofono, ma in un'altra sede, quella di Nostra Signora dei Turchi, di Capricci e soprattutto di Don Giovanni, che dobbiamo cercare, di questa mitologia, l'esaurimento e la critica).

C & F: Se non abbiamo capito male, il tema principale di questa conversazione da voi proposta dovrebbe essere il rapporto fra critica e autori. C'è una occasione e un fatto: il fatto è **Don Giovanni**, l'ultimo film di Carmelo Bene, l'occasione è la presenza del film al prossimo festival di Venezia.

Carmelo Bene: C'è l'esigenza di una nuova critica. Nel mondo, non solamente in Italia. E' necessario stabilire una qualsivoglia propedeutica, arrivare a un discorso più ampio attraverso un facsimile, un cartina di tornasole: tanto che si propone, al limite, di parlare di un film specifico, il mio.
E' una novità. Spesso io mi sono rifiutato con delle persone perché non avevano opere da farmi vedere e io il discorso fantapolitico lo rifiuto se non altro perché fin dall'inizio dei tempi ha sempre danneggiato gli autori. E poi non è mai servito all'avvento di una critica nuova, vitale, giovane nella vecchiaia mondiale.

Piero Panza: Si è detto che c'è un fatto e un'occasione. Ora si tratta di superare sia il fatto che l'occasione, salvo recuperare il fatto strumentalmente per l'inizio di un discorso e l'occasione come un ulteriore strumento per precisare eventuali programmi. Il problema che prescinde sia dal fatto che dall'occasione è quello di tracciare i presupposti e possibilmente le linee di un metodo critico che aderisca meglio a ciò che intanto gli autori vanno facendo. Visto che, a livello degli strumenti di cui si avvale, la critica si rivela insufficiente. Se non altro perché vede "altri" film, cioè vede film che non hanno niente a che fare con quelli che in realtà passano sugli schermi. Proprio a livello ocu-listico. Questo risulta, statisticamente, sia a livello della critica gazzettiera sia a livello della critica che si fa su alcune riviste specializzate dove si corre il rischio di prestare maggiore attenzione al metodo e alla propria coerenza col metodo piuttosto che ad aggiornare il metodo di volta in volta sui film.
In sostanza la tanto sbandierata funzione di mediazione della critica non c'è. Si dà ora l'occasione del film di Bene e la prospettiva di Venezia: facciamo l'operazione con gli strumenti che abbiamo a disposizione, e che sia un'operazione politica.

C & F: E' interessante che, tu, autore, voglia guardarti attorno e attraverso una serie di scambi, di informazioni condurre una azione di allargamento, di approfondimento di una tematica così complessa e irrisolta.
Ora, però, se per fare questo lavoro tieni presente, e nell'impostazione e nella previsione delle conseguenze, l'intero panorama, l'orizzonte generale in cui ti muovi, il lavoro è importante; se invece si tratta di una limitata strumentalizzazione e le prospettive di lavoro sono circoscritte esclusivamente alla persona e all'opera di Carmelo Bene la cosa è molto meno importante. Politicamente: il vocabolo l'avete usato voi.
Nè gli obbiettivi, nè le ragioni, nè i mezzi dell'operazione sono molto chiari e sarebbe bene che fossero chiariti maggiormente, se non altro per intenderci meglio, se non altro per capire in che senso viene usata la parola politica.
Ammetterete che è una parola poco chiara.
Finora, sopratutto dal tono, sembra più che altro una intervista ai "critici", come dite voi (ma in realtà, almeno per quanto ci riguarda, il termine è fastidiosamente inadeguato, troppo o troppo poco). Ora se a Carmelo Bene danno fastidio, com'è noto, le interviste, a noi può dar fastidio essere intervistati, inquisiti, da lui in veste di autore.

P.P.: L'intervista, come strumento critico, è un modo non per conoscere le idee e la volontà dell'intervistato ma per sovrapporre a lui e alle opere le proiezioni mitiche e della volontà e del metodo dell'intervistatore. Questa è la meccanica: figuriamoci se abbiamo intenzione di riproporla, sia pure in senso inverso.
Se parliamo di Carmelo è perché in questa sede Carmelo è **Don Giovanni**, è il suo film, e perché questo film ha seminato lo sgomento e lo smarrimento nella critica ufficiale. In questo senso rappresenta un ottimo punto di partenza per una reinvenzione dei dati della critica così come finora è stata esercitata.

C & F: Carmelo Bene va dicendo di essere l'autore di un solo film, questo. Ma è anche l'autore di altri due film e ha dietro di sè dieci anni di teatro che

sono probabilmente il più importante fatto in Italia nel dopoguerra. Queste sono cose ineliminabili.

Bene: Eliminiamole, per funzionalità. Io voglio vedere con quali armi una critica nuova sfida la critica sportiva, ciclistica, dei gazzettieri, che sono un vero e proprio Cottolengo. Ignorantissimi. Cito, e vi prego di riportare. A proposito dell' "omaggio" a Godard che tutti si sono affrettati a dire che io avrei fatto in **Capricci**, quando io ho già detto chiaramente che **Week End** è uno spartitraffico, un semaforo, il film di un vigile urbano: « Des Grieux avvia il motore della sua macchina, l'auto parte di colpo, a marcia indietro, mandando per aria almeno tre biciclette posteggiate nelle immediate vicinanze. Si ferma con uno schianto violento contro la palizzata paraurti ». Questo è l'inizio, eccovi la fine: « Improvvisamente, da tutti gli angoli della scena, entrano, rinculando, e sparando verso le quinte, dieci o venti uomini dall'aria ambigua — forse banditi — che, sotto gli occhi di Des Grieux, attonito, montano sui veicoli, apparentemente in disuso, il avviano e scompaiono fra le quinte. La scena è ora sgombra dei veicoli. Des Grieux è prostrato col viso completamente immerso nella polvere della tomba di Manon, per non vedere più nulla di tutta quella abilità... Con lo scemare del rumore dei motori dalle quinte si avverte un rumore di zoccoli e di cavalli. Dal fondo, frontalmente, un gruppo di dieci cavalli e relativi cavalieri e amazzoni invade la scena. La luna è alta ». Manon, Edizioni Lerici, scritta nel '61, pubblicata e messa in scena nel '64. Vedete? Sono ignorantissimi, non andavano neanche a teatro. Ma cessiamo di parlare di costoro: io, dicevo, voglio vedere per quali metodi una critica nuova si distingue dal ciarpame. Per questo si parla del mio film: in casa Fellini si parlerà del suo, in casa di De Berardinis si parlerà di quello di De Berardinis. E io sono pronto a seguirvi in quelle case per parlare delle loro opere, perché non sono affatto un passionista delle mie.

C & F: La nozione di critico mi pare ambigua. Nel momento in cui mi si coinvolge con una funzione così precisa io non me la assumo, così come non me la sono mai assunta.

Bene: Invece è proprio questa la funzione che d'ora in poi voglio assumermi io.

C & F: E la cosa risulta chiaramente dal tuo ultimo film.

Bene: Ora, il problema è molto semplice. Io voglio sapere cosa ne pensano del mio film le persone che stanno parlando con me e vedere se ciò che ne pensano coincide o meno con le stronzate che ho letto sui giornali italiani. Dopodichè se coincide ci togliamo il saluto, sennò è possibile uno scambio di idee. Ma non prima, perché non vedo in nome di che cosa io dovrei esporre delle cose mie, intime, a degli estranei.
Invece che leggerlo o scriverlo, facciamolo questo discorso, un discorso normale, urbano, ahimè non peripatetico, e questa è già una débâcle latina in confronto ai greci, perché siamo seduti.

C & F: Ma si può farlo solo in parte dopo una sola visione del film. Tu stesso a Cannes con il tuo discorso alla critica prima della presentazione del film e l'invito a non scriverne, a rimeditare, a rimandare ad altra occasione hai dimostrato di non crederlo possibile.

C & F: Tu stesso non parli come scrivi, se non quando ti atteggi. Tempo fa mi parlavi di un film visto a Parigi, **Freaks**, di Tod Browning, ma ne parlavi come? Da spettatore interessato. Me lo hai "raccontato" e hai fatto opera critica nella misura in cui mi hai stimolato, come spettatore. Ci sono altri modi, a questo livello?

P.P.: Non si tratta di fare la cronaca di una impressione, ma di indagare sulla esistenza e sulla possibilità di un metodo. Questo può interessarci, altrimenti ad autori e futuri autori interesserà solo la possibilità di scambiarsi delle lettere fra loro, unica critica legittima.

Bene: Per me chi scrive una riga e la firma è un critico.
Giudicare non vuol dire conoscere ma conoscere vuol dire giudicare. Oggi c'è una critica per cui è ignorare a voler dire giudicare. Giudicare. Rivalutiamo il termine, signori, l'ha già fatto Kant tre secoli fa e non capisco perché oggi non si siano ancora superati questi scogli da triglia.

C & F: Ma è proprio chi scrive da anni che si stanca di scrivere di cinema...

P.P.: E si trova allora nella situazione ideale per superare questa fase critica e condividere i nostri discorsi, suggerirci dei materiali.
Per occuparci della critica strettamente gazzettiera, il Cottolengo, ci vuole una

sede adatta, psicoanalitica, che non è questa. Ma in generale bisogna tornare molto indietro, assai a monte.

Bene: Appunto. Al concetto di barocco, di decadentismo europeo, a come è stato trattato D'Annunzio, e Huysman, agli errori commessi su Flaubert, su L'Isle-Adam, sul futurismo, eccetera.
Non si parli di cinema. Io non faccio film, faccio opere. Io non scrivo, canto. C'è una critica cantante? Questo mi domando. Su "Cinema e Film" io finora ho letto solo critiche, recensioni.

C & F: Ma oggi, in Italia, che cosa potrebbe o dovrebbe essere un critico, secondo te? Tenendo conto che la formula ancora usata è la rivista, con pochi abbonati e lettori, che sono poi quelli che fanno opinione nei circuiti d'essai, nei circoli del cinema, eccetera.

Bene: Io ho scelto la mia vita. Perché altri devono chiedermi come dev'essere la loro? E' una questione di scelte.
Dice Epitteto che la grammatica e la sintassi ci insegnano a mettere in ordine le parole « ma che da qui io sia costretto a scrivere all'amico — dice Epitteto — il passo non è breve ».
Bisogna appunto avere scelto per non essere scelti: uno può manifestarsi parlando, filmando, bevendo, teatralizzandosi, showdisumanizzandosi.
Qualsiasi di questi atteggiamenti io chiamo autocritico, anche se riferito a opere di altri. Ma a questo punto l'opera di altri non esiste più, esiste un'opera mia perché mia è la scelta di parlarne. Io posso citare, e nel momento che cito quello che cito è mio e non perché sacrifichi me stesso. Io sono senza frustrazioni. Voglio, quindi sono.

C & F: Nel momento in cui stai conducendo una operazione pubblica che definisci politica non ti pare che sarebbe opportuno, oltre a volere e ad essere, usare il termine e la pratica del considerare, e attentamente, la situazione in cui ti muovi?

Bene: Il bene si può volere, ma il bello si può potere. E' evidente che mentre si può decidere una vocazione al bene non si può decidere una vocazione al bello. L'unica domanda da farci e per cui siamo qui è questa: siamo capaci noi di fare cose belle? Come faccio io a sapere se tu sei capace di farle?

P. P.: E d'altra parte non vi pare compito proprio di una rivista, questo sì politico, di riconsiderare, di scegliere, di riesaminare tutto quanto per scartare qualcosa e imporre qualcos'altro, per influenzare in nome e a pro di qualcos'altro?

C & F: Il difetto maggiore è ancora e sempre la eccessiva comprensività, lo smodato ecumenismo. Ma bisogna vedere i modi.

Bene: Io, per me, non ho in dispregio il fare una rivista, come non ho in dispregio il fare una scoreggia, o un film.
Quello che conta è la portata dei gesti che si fanno, delle cose che si affermano o si negano.
A questo proposito tengo ad affermare che combatterò anche quest'anno, come due anni fa, le lotte statutarie che pare si vogliano ripetere.
Perché? Perché, indubbiamente, gli statuti sono in noi.
Cosa si sta cercando anche quest'anno di fare, a Venezia, da parte degli organi sinistrorsi, ossia del sottobosco culturale?
Noi abbiamo avuto la fortuna di essercela potuta prendere con il Duce, così come i tedeschi hanno avuto la fortuna di potersela prendere con Hitler e gli altri, di poterli incolpare delle loro sciagure. Perché è una fortuna.
Nella fattispecie ci siamo liberati di fatto di uno statuto fascista che viene sistematicamente violato (quest'anno lo sarà ancora di più).
Essi cosa vogliono? Sostituire a questa fantomatica realtà che è lo statuto fascista un fantasma reale. E io vivo nel terrore di questo fantasma reale, dei Maselli, dei Gregoretti, degli Argentieri, dei Casiraghi. Va bene? Gli eredi di Togliatti, i nipoti di Nenni.
Sia chiaro: tutto ciò che è rosso ma non è potabile, solido e non liquido non mi piace. Disgraziati! Lasciate stare uno statuto violato. Non sostituitegli un altro inviolabile. E' un sogno. I sogni sono belli, perché realizzarli? I sogni inoltre si possono tradire, e sempre infatti sono traditi. Come ha fatto Chiarini, sissignori. Con degli sbagli, certo. Ma è sbagliando che si insegna.

C & F: Chi, due anni fa a Venezia, era dalla parte opposta alla tua, o per dovere d'ufficio, o per convinzione personale, o per tutte e due le cose assieme, ha avuto già da molto tempo modo di ripensare all'esperienza. Se poi non

ci ha ripensato è recidivo e sono fatti suoi. Per quanto ti riguarda è chiaro che per te si trattava di difendere il tuo primo film, assieme a pochi amici che ritenevano giusto, e soprattutto cosa loro, difenderlo.

Bene: Mah! Fortunatamente non abbiamo fatto che bere.

C & F: Diciamo allora che eri solo, d'accordo. Appunto, l'operazione era esclusivamente tua, un fatto privato per un film privato.
Oggi però sembra, e dico sembra, che davanti alla stessa mostra, con lo stesso statuto, con un altro film da mandare, tu assuma un atteggiamento in parte diverso. Perché?

Bene: Più che un cambiamento è una precisazione del mio atteggiamento, e dipende da una mia maggiore maturazione politica.
L'ho detto prima: ci sono statuti esterni e statuti interni.
Se ci sarà polizia a Venezia, non è me che picchierà.
Siediti, hai vinto — mi sono detto — e mi sono seduto.
Le leggi io non le tradisco e non le ossequio, non mi interessano, sono fuori dalla mia persona, non fanno parte dell'anima mia.
Questa è politica: rappresentare se stessi. Il mondo come volontà e rappresentazione. Il giorno che ognuno finirà di scaricare la propria vigliaccheria sui falsi problemi, quelli comuni; il giorno che i cittadini spariranno per lasciare il posto agli individui, io, antropologicamente, sarò il santo di queste battaglie, nel nostro secolo almeno. Perché finora mi pare di essere il solo; almeno perché ho buona memoria, e so citare.

C & F: Qual è esattamente la ragione per cui tu in previsione di Venezia, prendi contatti, "convochi" una serie di critici, di persone interessate, ecc.?

Bene: Voglio vedere fino a che punto sono liberi, fino a che punto hanno realizzato, o distrutto, è lo stesso, il loro statuto interiore.
Politica, per l'uomo non per il cittadino, è realizzare quello che vuole anche se è la propria rovina. Questo non mi turba. Nostro è l'intento, l'esito no. Ma a parte questo. Un critico, o una puttana, chiunque, si allea a me perché alleandosi realizza quello che vuole per sè. Tu sei qui e parli di quello che vuoi, non stiamo mica facendo un partito.
Il grave è se parli di cose che dovremmo aver superato da lungo tempo: per cui ti addebito il prezzo di questo nastro.

C & F: Tu mandi a Venezia il tuo film, è stato invitato, mentre magari c'è chi non ce lo manderebbe...

Bene: Facciano. Io mi sono finanziato da me tre film uno dietro l'altro: non riconosco a nessuno di aver fatto lo stesso, mai.
Io contengo in me il regista, l'attore, il produttore, il distributore, lo showman, l'addetto alle public relations, tutto.
Sono milioni di contraddizioni. Le accetto tutte, me le assumo.
Vedete come la politica diventa di massa? La massa dei miei atomi.

P.P.: Torniamo al tema principale. Il problema è quello di tentare di mettere a fuoco una metodologia critica, la ragione da parte del critico di un comportamento che finora è stato soltanto tipografico.
Una delle cose che si rinfacciano di più alla critica è che per vocazione altra, non rivelata, per vizi privati, per distrazione, per cecità, per megalomania, per alchimia maniacale, ha sempre visto le opere attraverso i propri metodi. Ma questi metodi, invece di diventare chiavardelli capaci di penetrare, mine in grado di far brillare i passaggi delle opere, diventavano e diventano ottiche che nulla hanno a che fare con le opere stesse.
Ora siamo alla sclerosi. E' possibile far saltare i meccanismi di questa sclerosi?
Per quanto attiene le riviste specializzate: la nozione di critica di autore rimanda immediatamente a un aspetto particolare, che è quello del comportarsi, come critici, da autori, a livello della pagina scritta, per cui si arriva a fenomeni paradossali, come la ricerca di una grafia assolutamente imperscrutabile, a un linguaggio né comunicativo né tantomeno, e soprattutto, geniale.

C & F: Non è meno faticoso per un critico mettersi davanti a un foglio e dover scegliere che per un autore mettersi davanti alla machina da presa e dover ugualmente scegliere, rifiutando delle cose per dividere il mondo in inquadrature.
A questo punto, per il critico, uno degli atteggiamenti possibili davanti all'opera è quello di introdurre violentemente se stesso nell'opera rifiutandola ma per darne testimonianza a terzi, sperando che ne esca quella parte di se stesso che è stata riflessa dall'opera.

Bene: La critica di Baudelaire a proposito di Delacroix era già arrivata a questo. Io rifiuto qualsiasi funzione di mediazione alla critica.

C & F: Ma guarda che quando uno scrive in una rivista che tira tremila copie il problema della mediazione non esiste nemmeno, non te lo poni.

Bene: Io non ci ho mai capito niente di quello che scrivete, mai. Vorrei farvi capire che ci troviamo davanti ad una situazione a cui bisogna porre un argine, che bisogna sbloccare, liquidare. E per fare questo bisogna liquidare le novantanove pecorelle e tenerne una sola: di un film è il momento di dire che è un capolavoro o che è una porcheria. Non ci possono essere tutte le lettere dell'alfabeto, solo a e b, ma interne all'opera pure queste.
Dopodichè possiamo anche scrivere, io, tu, un altro. Ma dev'essere una comunicazione di monadi e le monadi, come si sa, non hanno finestre.
Non si tratta di aprirci il cuore, nel modo più assoluto. Le persone nascono col cuore a sinistra, ogni tanto ne nasce una col cuore a destra: si tratta di riscontrarsi e di riscontrare questa difformità anatomica. Nè più nè meno. Che poi uno usi la critica non come fruizione ma come reinvenzione questo l'ha già fatto Mallarmé, Baudelaire, financo Gauthier, l'ha fatto Gide. Gide si è inventato Artaud: l'Artaud di cui si parla è Gide che l'ha inventato.

C & F: C'è un altro atteggiamento critico che mi pare importante, cioè quello dell'analisi scientifica dell'opera. Ma c'è un'impasse fondamentale: a quel punto tutte le opere si somigliano, e questo è drammatico.

Bene: Questo è fondamentale. Noi facciamo un'analisi strutturale e troviamo che tutte le opere si assomigliano. Benissimo! Dunque tutte le opere che si assomigliano noi le bocciamo: il che significa mandare a fare in culo le famose novantanove pecorelle buone.
Come rifiutiamo tutta la finta tradizione, neorealistica o realistica che sia, del cinema internazionale, così rifiutiamo tutto lo sperimentalismo, tutto il laboratorio che, lungi dal rimanere appunto laboratorio, ci viene sconciamente, impudicamente esibito.
Questo per riservare al cinema un posto, per liberare la critica.
Qui si mette il dito sulla piaga, la mia piaga: io voglio eliminare dal giudizio, dalla conoscenza, dall'occupazione, e politicamente, tutte quelle opere che pur essendo splendide si assomigliano.
Perché abbiamo bisogno di pietre miliari che siano diamanti di paragone, tali cioè che, anche a costo dell'originalità, siano inattaccabili.

C & F: Una volta deciso di parlare di un film, come parlarne? Con l'atteggiamento scientifico? Nell'opera che mi fa impazzire allora cerco la razionalità, una nuova razionalità.
Ma per analizzare l'opera, perché non mi va più di esternare in poesia i miei sentimenti nei confronti di un'opera vista frettolosamente, per fare questo ho bisogno dell'opera. Ma non ce l'ho. E la memoria non è sufficiente.

P. P.: Questo è giusto. Comunque, saremmo allora davanti a un bivio: da una parte la critica soggettiva, fortemente soggettivizzata, il cui destino è l'assoluta estremizzazione; dall'altra il rinvio ad una critica assolutamente scientifica, come la critica formalista che peraltro è già stata portata al suo estremo. Ma qui gli unici risultati raggiunti sono stati quelli a livello fonologico, protocritico, e, a livello del romanzo, altri romanzi, quelli di Sklovskij. E 'una strada chiusa, che appartiene alla storia della scienza, non c'è la possibilità di una scienza da fare.

Bene: Ti devo dire un cosa: se io faccio un saggio, pretestuosamente, perché di pretesti si parla, sulla **Messa da Requiem** di Verdi, o su **Un ballo in Maschera**, o su **Il Trovatore** io di queste opere potrò, se ne sono in grado, fare sì delle cose mie ma in tutti i modi non potrò che confermare che sono dei capolavori. Non ci sono santi! **Il Trovatore** sarà comunque superiore al mio saggio se non altro perché viene prima, ma non cronologicamente: perché è stato già detto, pensato, "messo in opera".
Io per me avrò la stima dell'editore, dei contemporanei, e qualche soldo in più: tutto qui.
Tutto è già stato detto, già stato fatto.
Se poi parlo di una cazzata, allora io posso fare un capolavoro e l'altro che l'ha fatta rimane ed è uno che ha fatto una cazzata, e deve essere chiaro.
Ma a che pro?
Dunque, a livello pretestuoso, a livello di reinvenzione come seconda mediazione e quindi di ambiguità anche della fruizione (ecco, in senso altamente teatrale preferisco adottare anche terminologicamente questa **ambiguità** della ri-

proposta critica come scienza della critica) io una cosa farò palese: signori, io ho fatto di una cazzata un capolavoro oppure ho fatto di un capolavoro quello che potevo. Oppure, altri diranno, hai fatto un capolavoro di un capolavoro. Ma a livello della soggettivazione critica ci sarà anche un giudizio sull'opera — ineliminabile e non da eliminare — nel quale tu uscirai battuto se ti occuperai de **I Vespri siciliani** o de **La vita è sogno.** A meno che tu non abbia il necessario talento, il cervello, la fortuna (perché il talento è questione anche di fortuna), la capacità di notti di alcool bevuto nella giusta dose. Sarai allora sempre inferiore ma, comportamentisticamente, nel giusto antistorico, anzi antistoricistico, e quindi nel giusto politico nei confronti di Verdi o di Calderón. Chiaro?
Che poi tu riesca a fare un capolavoro di una qualche cazzata, che ne so, **Il giardino dei Finzi Contini**, allora la tua operazione mi interessa addirittura in due sensi: a) perché io posso apprezzare il tuo capolavoro letterario, b) perché dal tuo capolavoro mi riemerge chiaramente che quella è una cazzata.
Cioè mi offri la possibilità di due giudizi, perché mi dai due opere. Grazie!
Vivaddio! La soggettivazione della critica, intesa in questo senso, non ci esime dal giudicare, cioè dalla conoscenza dell'opera, ma così noi offriamo ad un terzo pubblico una doppia mediazione. Avremo una ambivalenza, una doppia possibilità perché il concetto scientifico sarà sposato in quanto la metodologia avrà acquistato in ambiguità.

P. P.: Ma tu con questa posizione rischi di avallare la posizione del critico demiurgo, peggiorando...

Bene: No; con questo discorso, anzi, lo distruggo.
Perché il critico demiurgo, fortemente soggettivizzando, non ha fatto altro, a questo punto, che esporsi in modo tale da fare della sua opera su un'altra opera un fatto così rilevante che non se la potrà rimangiare. Starà poi a chi legge, balzerà da sè l'oggettività. Che non è quella romantica ma casomai quella di atteggiamento che è del barocco; ecco dove rientra il discorso, il barocco, sì.
Così noi daremo criticamente un metodo scientifico come ambiguo, nel senso altissimo della parola.
Le opere non ne scapiteranno.
Sarà sì una critica soggettiva ma se uno non è in grado di fare una prima analisi dell'opera, cioè di mettermi in fila tre, dico tre, elementi (su trecento, su tremila; poi te la faccio rivedere e ne scopri qualcun'altro, un po' alla volta) vuol dire che non ha la dote, non sa "la virtù magica" cioè scientifica, e allora non avrà neanche quella ambigua, seconda, che autorizza a fortemente soggettivizzare. Quindi i terzi non avranno l'oggettività, e magari, del resto, non se la meritano nemmeno.

C & F: Sembri parlare d'altro ma in realtà non stai facendo, stasera, che parlare del tuo film.

Bene: Dovrei forse parlare di cose che mi sono estranee?

C & F: A dirlo schematicamente, il problema è quello della responsabilità della scrittura. Se è vero che la critica scientifica offre maggiori prospettive, le manca però, per definizione, una scrittura che sia di un individuo e non di un anonimo. Mi interessa il risultato che potrebbe avere una critica scientifica scritta da chi usi la parola responsabilmente cioè soggettivamente.
Nel tuo film quello che colpisce è che l'esteriorizzazione apparente, alla **Nostra Signora dei Turchi**, il fuoco insomma, lascia il posto in realtà a una metodologia del fuoco.

Bene: Ecco, se si è capito questo, ma veramente, si capisce anche perché parlare del mio film non vuol dire solo parlare del mio film ma di problemi centrali.

P. P.: Vorrei che concludessimo un discorso ugualmente centrale, avviato ma non concluso.
Fuori dall'estremizzazione come salute e dalla scienza come curiosità rimane un fatto, che è quello della transcodificazione: su un materiale che ha una terminologia di immagini e suoni parlare, anzi scrivere.
Una domanda: anche estremizzando ulteriormente, anche utilizzando scientificamente con serietà alcuni metodi, per quanto questo lasci ben sperare, non rimane comunque il fatto che la tanscodificazione, il doverne scrivere nega definitivamente ogni possibilità, rinchiude il cerchio in uno zero completo, rimandandoti a un universo che con il cinema non ha più niente a che fare? Non è forse che la prospettiva unica del critico è quella di saltare questo fosso, uscire dal circuito chiuso che rischia di vivere su una metodologia essenzialmente schizoide, e comportarsi diversamente in maniera definitiva?

C & F: Non vorrei che fosse una domanda conclusiva. Allora faccio un'altra domanda a Carmelo Bene.
Si dà il caso che la poca critica italiana "impazzita" più o meno dignitosamente per i tuoi film continui a "impazzire" per i film di Rossellini, di Jean Renoir, di Jerry Lewis (in una intervista ai "Cahiers" quando hanno fatto per te un riferimento a Jerry Lewis secondo me tu neanche hai capito di chi si stava parlando).

Bene: Pas possible! Questa è megalomania.
Si impazzisce una volta sola, la seconda si può rinsavire, ma allora si cambia. Non si tratta di dire pane al pane e vino al vino, ma di rifiutare e il pane e il vino. Non è gusto per il paradosso, e questo non è un paradosso: paradosso è la fede nella vita, questo è il problema.
Danton nell'Assemblea disse: « Noi non vogliamo giudicare Luigi XVI, vogliamo assassinarlo ».
Ora, visto che si può impazzire una volta sola, visto che rifiutiamo e pane e vino perché abbiamo lo stomaco rovinato, io dico che a chi piace **Don Giovanni** non può piacere né Hitchcock, né Renoir, né Bertolucci, né Pasolini, né Fellini, né eccetera.
Se mi trovo davanti a un critico capace di calarsi nella forma scientifica intesa nel senso che dicevo, come ambiguità, e costui mi crea un'altra opera (confesso però che finora, dopo Gide, non mi è mai capitato, se non talvolta di applicazione alla storia, ma è troppo facile vaticinare il passato), se qualcuno dunque di un film di Hitchcock fa un capolavoro di scrittura sono contento così come sono contento che Prokofjev abbia fatto della musica geniale per quella cazzata di battaglia sul ghiaccio di Ejzenstejn. Però che il film di cui parla sia una boiata la critica più estremista non lo deve celare o negare perché attraverso quella ambiguità eletta a scienza non fa altro che conquistare quella oggettività che gli consente di mettere a fuoco e sé e l'opera che tradisce, cioè riconosce. Ma a che pro?
Tuttalpiù, siccome il cinema è anche giovane, dal cinema si potranno trarre quattro o cinque film. Per il resto non occupiamoci del pane. Ci sono i fornai che lo fanno e per fortuna c'è anche chi lo mangia: lasciamolo sfornare, ingoiare, digerire, eliminare. Non ci interessa.

C & F: Tu citi in continuazione i nomi di vari autori, letterati, musicisti.

Bene: Sono i miei amici morti. Oppure, siccome spesso io mi sento morto, cito me stesso convinto di citare altri e viceversa.

C & F: Ecco, ci sono anche i miei morti, che poi non sono morti ma per lo più vivi, ma fa lo stesso. Sono tanti e contano per noi oggi in quanto sappiamo che appartengono al passato. Tu, che parli di quattro o cinque film, ne hai visti certamente di più...

Bene: E' un discorso troppo lungo.
Vi basti questo: non occorre andare al cinema per criticare un film.
La storia del genio — genio è chi fa quello che vuole e se ne procura i mezzi — è fatta di gente che non ha letto Alessandria — perché è inumano, le gare su chi ha letto di più non si fanno — ma che sa, che ha fortuna, che sfoglia un libro, legge una frase, gli interessa e scopre mezzo mondo.
Certo tu, che hai visto mille film e ne salvi dieci vali quanto me che ne ho visti dieci e ne salvo uno. Ma non di più, non di più.

C & F: Ma è importante vedere i film, non immaginarli.

Bene: Non mi interessa. Ma per favore! Borges dove lo mettiamo? Ha mai camminato con Averroè nei giardini di Arabia? Si è mai trovato in tasca lo zahir? Ma lasciamo stare. Qualunque tipo di prodotto filmato, di pellicola che scorre, che mi ponga problemi che riguardano l'uomo come cittadino, in veste sociale, non mi deve interessare perché esce da quello che devo desiderare. Mi interessa la misura antropologica, non altro, gli statuti interni e non quelli esterni. Ciò che esce da questo è genere, è "informativa", mi interesserebbe se fossi un filologo, o un filantropo piuttosto.
Non sono né l'uno né l'altro, sono un antropologo: mi interessa l'uomo da Adamo in poi, e i costumi che ha indossato a partire dal primo, la pelle. Tutto il cinema che minimamente, anche con prodezze e virtuosismi, con slancio e lirismo, con innocenza e fede, con generosità e abbandono si slancia in termini civici...

C & F: Ma questa è una ovvietà.

Bene: No. Perché non c'è un autore, in tutta la storia del cinema, che sia immune da ciò. Escluso Buster Keaton.

C & F: Ma se non vai mai al cinema.

Bene: Non ne ho bisogno. Ma poi non credere. Ejzenstejn l'ho visto quasi tutto, e così quel coglione di Buñuel, e anche quel guittetto di Chaplin, ributtante. Sono tutti fenomeni meschini e piccolo borghesi.
Qui non mi interessa di sapere se è buon cinema o no, se è cinema o no. Perché non si tratta di fare del cinema — vivaddio o abbassodio che sia! — ma di fare dell'arte. E' questo che conta. E arte vuol dire reclamare se stessi, continuamente. Se voi siete capaci di citarmi un autore che abbia fatto un film di uomini e non di cittadini citatemelo. E' importante. Perché io nego gli altri film. Io vi dico che non esiste altro che me.

C & F: Questo per sapersi si sapeva.

Bene: Malamente. Per una mia realtà di umanista, di antropologo, non per narcisismo da stronzo megalomane come dicono gli infami gazzettieri, che d'altra parte non sanno nemmeno cosa voglia dire narcisismo.
In **Don Giovanni** io stesso mi nego come autore nel momento in cui nego tutto il cinema del secolo. Accusare me di narcisismo, nel senso in cui i volgari usano il termine, è il massimo dell'impudenza, è inaudito.
O ci si sintonizza su questo livello patafisico...

C & F: Su questo o un altro, va benissimo. Ma c'è bisogno di informazioni, per maggior chiarezza.
Nella sua lunga "carriera" teatrale e in occasione dei suoi due primi film Carmelo Bene non ha mai sentito il bisogno di fare una operazione del tipo di quella che sta facendo ora. Un incontro, uno scontro, come questo per esempio, sarebbe stato impensabile.
Adesso avviene, altri ne sono avvenuti, altri ne avverranno. Perché?
E perché ti interessa improvvisamente entrare in contatto con quei pochi che scrivono di te? E perché non ti va bene quello che scrivono, ciononostante?

Bene: Perché vogliono il mio sangue e non il mio dolore. Perché non mi fanno né bene né male. Se esistesse, la Madonna farebbe i miracoli ma sentendosi bestemmiata darebbe degli schiaffi. Io esisto, perché non dovrei compiere il miracolo di schiaffeggiare?
Per chi ha capito **Don Giovanni** (e parlo solo di questo) io voglio ottenere la grazia che riveda se stesso. Non si minimizzino queste cose.

C & F: La tua, come qualsiasi altra posizione, mi interessa e mi riguarda nel momento in cui la fai scontrare con altre. Sennò rimane sospesa lì, per aria, anzi nel vuoto.

Bene: Tu non hai capito: io sono un dogma. Non sono Gesù, non posso evangelizzare né essere evangelizzato. Sono la Madonna. Sono Vergine. E puttana. Ma per te sono un dogma: quindi tu ignorami, nel senso di conoscimi se vuoi, ma ignorami. E soprattutto non parlarne a nessuno: perciò puoi scriverne.
Ma in nome di Dio, si cerchi di far capire quello che è stato compiuto da un istrione quale io potevo essere considerato fino all'altro ieri in nome di una metodologia altamente critica. Non per megalomania ma per coscienza dei grandi vivi morti e morti vivi. La critica non può essere che un nostro desiderio di essere, bisogna rinnegare quello che si è fatto finora, e farlo magari con i film. Tanto riusciremo tutti a fare i nostri film prima o poi, sapete com'è, e i film sputtaneranno quello che abbiamo scritto e viceversa.
Anch'io ho scritto tre libri, inutili, perché non c'è fruizione, non c'è neanche mancata fruizione, non ci si può neanche tradire. Insomma, se uno vuol fare la puttana non la può fare: neanche questo.
Sullo schermo invece c'è ancora modo di sputtanarsi. C'è l'avanguardia, sapete com'è. Ora io dico: viva questa confusione, questa situazione ambigua internazionale, non chiediamo statuti, facciamo un fascio di debolezze, non nel senso del fascio ma proprio del mazzo, del mazzolin di fiori.

C & F: Non accetto l'uccisione di tutti in nome di uno. Anche se quest'uno è cosciente che nell'uccidere tutti uccide se stesso.

Bene: No, io non credo che il film sia un suicidio dell'autore. Così si adopera molto male la metodologia del fuoco.

C & F: Intendo parlare della lucidità. Insomma, il film non finisce sulla luce, finisce sul nero.

Bene: Il nero è la luce, il nero è la luce.

C & F: Una luce futura.

Bene: No, la luce presente. Ma andiamo, è la vecchia storia che la scoperta della morte autorizza l'immortalità. Borges.

C & F: Borges è citato in inglese, un'altra lingua: una maschera.

Bene: Borges cita in argentino, perché io non potrei citarlo in inglese? Insomma: lui fa il gaucho con i problemi più sifilitici dell'Europa e io non posso fare il sifilitico con un gaucho? E poi l'inglese è una lingua commerciale e io non ho niente contro il commercio. Il film è internazionale e la lingua più adatta è quella più diffusa.

C & F: Quando dico suicidio dell'autore intendo suicidio di un certo autore, che significa nascita di un altro autore. In questo senso il film finisce nella luce presente, ma sul nero: un punto fermo.

Bene: Ma finisce così perché comincia. Si tratta di cambiare tutto.

C & F: Piuttosto si dica "cambiamoci", allora.

Bene: Tieni presente che, se io auspico un autore in **Don Giovanni**, è quello che in **Don Giovanni** già c'è. « Aspetti un'ora e già è venuta », diceva il figlio mio. L'autore non è da venire, è già venuto, non deve venire mai, non ci interessa che venga. Ci interessa questo giocare col fuoco. Scientificamente. Ma quell'autore lì ti ha fatto un film a cui non puoi togliere un minuto. Rigorosissimo. Perché barocco.
E' il barocco che ha cominciato a fare della metodologia del fuoco e non una messa a fuoco.

C & F: Il barocco aleggia stasera su questa conversazione come un vivo fantasma. Mi sono domandato a un certo punto perché mai utilizzare il barocco tanto e poi invece non tenerlo affatto presente par una situazione quale quella in cui ci muoviamo, che non ha un solo punto di riferimento fisso ma ne ha tanti, proprio policentrica.

P.P.: L'uso sindacale del barocco. A tanto non si era ancora arrivati. Io speravo che tu dicessi che il barocco è lo stile, il solo modo che corrisponda alla attuale frantumazione del potere. E invece...

C & F: E invece lo uso per le difficoltà che implicano progettazione, organizzazione e metodologia del contropotere!
Certo, avrei potuto usarlo anche in senso governativo. E dire che magari Carmelo Bene rappresenta forse il potere, un potere, di oggi o di un prossimo domani.

Bene: Senti, non c'è esigenza al di fuori di se stessi. Quanto mi è estraneo deve restarmi tale: sarebbe quantomeno maleducato fare il contrario.
Solo così si può realizzare una nuova critica, come una nuova religione della vita, delle aspirazioni non frustrate.

C & F: Si tratterebbe allora di imporre, rigorosamente, su tutto e su tutti, le proprie proiezioni mitiche. Cosa che all'inizio di questa conversazione è stata bollata come caratteristica negativa della critica.

C & F: Insomma, una cosa almeno è chiara: che l'opera da sola non basta.

Bene: Non è vero. Avanza. E' questo il suo torto, di essere un di più.
Questo è il guaio: l'arte è quello che vogliamo sia la vita e perciò non puoi dire "impara l'arte e mettila da parte", perché non puoi né impararla né metterla da parte.
Detto questo c'è il problema della critica. Qui io credo che la posizione mia sia molto chiara.
A questo punto la battaglia da fare è una battaglia di potere ed è quello che intendo fare, proprio perché abbiamo uno stato fantomatico e fino a prova contraria un film costa soldi.
Ma voglio avere il potere per toglierlo ad altri, il mio avere il potere consiste nel fatto che essi non lo abbiano, in nome di nessuna ideologia, partito, classe. Noi, nell'intera Europa, siamo oggi in una situazione per cui, sfasciatisi certi codici, si può, si ha la fortuna di potere profittare di se stessi. Un abuso. Ma è l'unica possibilità.
Se agli statuti fantasma sostituiscono i fantasmi reali; se a questa assenza, che dà loro tanto fastidio perché la loro vocazione è il rimpiazzo, sostituiscono una presenza; se ci riusciranno, allora io sono sicuro che non nasceranno opere. Perché ti taglieranno braccia, mani, gambe, tutto.

Questo io voglio: che lo Stato italiano sia sollevato di qualsivoglia responsabilità artistica, che il Ministero competente si dedichi esclusivamente al turismo. Quindi io amo questo vuoto perché si è ancora in tempo ad occuparlo. Ma è un vuoto pneumatico, se lo riempiono d'aria ci espelle. La storia, maledetta, me lo insegna, per chi voglia esistere esprimendo se stesso.

C & F: Però tu sai benissimo che qualsiasi battaglia presuppone uno spazio e che ci saranno delle convergenze se non proprio delle alleanze con forze ideologicamente etichettate, quali più quali meno, quali con forze dietro e quali no.

Bene: C'è un trono vacante, bisogna impedire che qualcuno lo occupi.

C & F: Ma tu senti veramente questa situazione più pericolosa di ieri? Più viva?

Bene: Sono dei morti, sì, ma i cadaveri si gonfiano, tendono a occupare più spazio. E i morti poi risorgono, bisogna ucciderli in continuazione.
Sono tanto ignoranti che ormai boicottano rassegne non si sa perché. Erano assenti, per ordine di scuderia, anche al recente seminario veneziano sull'underground americano, rifiutando così anche quel minimo di conoscenza filologica di cui hanno tanto bisogno e che sarebbe loro dovere apprendere visto che si tratta di gente pagata.

C & F: E' abbastanza ovvio. Ma sotto non c'è soltanto una normale battaglia di potere o, a seconda di come si mettono le cose, di rimpiazzo. C'è altro. C'è un partito che ha perso una ventennale egemonia sulla intellighentsia più o meno e bene o male rappresentativa del Paese. Nel momento in cui, inaspettato, non voluto, tantomeno suscitato, un movimento di opposizione alle infrastrutture culturali gli scoppia fra le mani e crea spinte e controspinte che tendono a riunirsi altrove, sotto nuove etichette, con altre forze, minori, anche confuse, disperse, fastidiosamente impreparate, quel partito a questo punto non sa più cosa fare. Da un lato se ne appropria, dall'altro rivendica diritti mai conquistati, infine si assenta, chiede tempo e lascia fare.
In questo senso la tua azione è correttissima, ma lo sarebbe assai di più se tu fossi più dettagliatamente informato sulle forze in campo, su quelli che forse ancora non sono. E in realtà, bisogna ammetterlo, si fa una grande fatica a supporne l'esistenza. Ma forse ne vale la pena.
Uno dei risultati di un qualsiasi successo di opposizione da parte tua sarà una maggiore libertà di azione per autori che già lavorano ma che non sono certamente i compagni di strada che tu vorresti. Ed è solo uno dei problemi che non puoi non porti.

Bene: Tanto peggio, tanto meglio.
Ripeto: la critica come ambiguità scientifica nel senso che si è detto .
Per concludere: io mi aspetto che in questo momento delicato si opti per me non perché si debba votare per una mia opera ma perché io rappresento, oggi, con documenti (opere) alla mano, lo stato ideale di liberazione da tutti gli statuti o gli pseudoproblemi e nelle opere e nella vita. Tutto qui.

(Conversazione registrata al magnetofono, con la partecipazione di Piero Panza. Roma, maggio 1970).

Sommari dei numeri precedenti

n. 5-6: Panofsky: Stile e mezzo del cinema; Garroni: Nota a Panofsky; Adorno: Filmtransparente; Torri: Appunti su Adorno e il cinema; Munier: Il canto secondo; Aprà: Nota a Munier.

Festival. Pesaro. Aprà: Cinema con le « mani sporche », Ritorno al « fantastique »; Spila: « Politicità » del cinema e politicizzazione.

Straub: Aprà: Un totale equilibrio incarnato; Straub: « Chronik der Anna Magdalena Bach » e « Machorka-Muff » (sceneggiature); Straub: Come essere Bach? (intervista).

Situazione: Tavola rotonda sul cinema italiano: produzione e distribuzione (Amico, Aprà, Bertolucci, Leonardi, Orsini, Ponzi, P. Taviani); Suttner: Tecniche epicizzanti nel cinema di Godard; Cambiano: Le retoriche al cinema; Brunetta: La parola nei film di Pasolini.

Conversazioni. Ingmar Bergman; Maurizio Ponzi.

Recensioni. Spila: « L'Harem » e « La Religieuse »; Biette: « L'ora del lupo »; De Fornari: « El Dorado »; Aprà e De Fornari: « Il ciarlatano »; De Gregorio: « Masquerade »; Ferrini: « Senza un attimo di tregua »; Spila: « Il vergine »; Roncoroni: « La collezionista »; Ferrini: « Trans-Europ-Express »; Ponzi: Cinegiornali del Movimento Studentesco; Postscriptum veneziano.

n. 7-8. Nuovo Cinema Italiano. Intervista con Gianni Amico; intervista con Gian Vittorio Baldi; Stefano Roncoroni: « Fuoco! »; intervista con Bernardo Bertolucci; Engo Ungari: « Partner »; intervista con Marco Ferreri; Claudio Rispoli, Enzo Ungari: « Dillinger è morto »; intervista con Ermanno Olmi; Piero Spila: « Un certo giorno »; intervista con Valentino Orsini; Gianni Menon: « I dannati della terra »; Pier Paolo Pasolini: «-Che cosa sono le nuvole? » (sceneggiatura); Maurizio Ponzi: « Stefano Junior » (sceneggiatura e presentazione); Franco Ferrini: «I visionari»; intervista con Paolo e Vittorio Taviani; Schede della C.C.I.

Situazione: Spila: Appunti su una teoria del film permanente; Collo, Bertetto, Colnaghi, Barberi: Tics, tics et tics; Menon: « Chronik der Anna Magdalena Bach »; Biette: « Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano »; Straub: « Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano » (sceneggiatura e presentazione).

Recensioni. Torri e Ferrini: « L'angelo sterminatore »; Aprà e Ferrini: « 2001: Odissa nello spazio »; Collo: « Week End »; Aprà: « Play Time »; Ponzi: « Falstaff »; Ungari: « Per favore non mordermi sul collo» ; Ferrini: « Rosemary's Baby »; De Fornari: « La sposa in nero »; Spila: « Les miches »; De Fornari: « Gangster Story ».

I migliori film del 1968, i migliori rivoluzionari del 1968.

n. 9: Situazione. Spila: Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario; Menon: La politica del melodramma (Glauber Rocha).

Nuovo Cinema Italiano — 2. Ungari: I Nudi e i Morti (Bene, Bargellini); Menon: Incontrarsi e dirsi addio (Bene); Grande: Maschere e pugnali (Bene): Aprà-Spila: Trilogia per un massacro (Schifano); Aprà: Prometeo liberato (Bargellini); Carlini: Il fico fruttuoso (Bertolucci); Aprà-Ferrini: Tropico dello Scorpione (Taviani); Aprà: Ombre ammonitrici (Siciliano); Rossi: Sogni rubati (Ponzi); De Fornari: Le mutazioni divertenti (Pasolini).

Documenti. Rossellini: Atti degli Apostoli » (sceneggiatura).

Recensioni: Ponzi: « Il Circo »; Ungari e Collo: « Je t'aime je t'aime »; Carlini: « La via lattea »; Ferrini: « Quando muore una stella »; Ungari: « Baci rubati »; Ungari: « Una sera... un treno »; Ferrini: « Stéphane »; Menon: « The Illiac Passion »; Ponzi: « Petulia »; Ungari: I piccoli film fantastici; Ferrini: West by Northwest; Collo-Sacchetti: Perpetuum mobile: the city; Beccastrini-Melani: « The Newsreel »; Aprà: « Apollon una fabbrica occupata ».

n. 10 — Speciale Hitchcock. Introduzione all'arcipelago Hitchcock. Note su « the Lodger », « Downhill », « Champagne », « The Manxman », « Blackmail », « Rich and Strage », « Number Seventeen », « The Man who Know Too Much », « The 39 Steps », « The Secret Agent », « Young and Innocent », « Tha Lady Vanishes », « Notorious », « The Paradine Case », « Rope », « I Confess », « Dial M for Murder », « To Catch a Thief », « The Man who Know Too Much », « North by Northwest », « Marnie », « Torn Curtain », « Topaz ».

Situazione: I procedimenti stilistici e l'afasia (Spila).

Nuovo Cinema Italiano — 3: Il seme dell'uomo, Vieni dolce morte, Fuori Campo, Tabula rasa.

Festival: Venezia, Pesaro, Locarno, Trieste.

Recensioni. I migliori film del 1969.

FESTIVAL

CANNES

Cronaca di una guarigione

di Adriano Aprà

Per Thomas Mann il senso dell'arte, almeno nel '45, sta nel lamento: « Ci furono anni in cui noi, figli del carcere, sognavamo un inno di giubilo, il "Fidelio", la "Nona Sinfonia", per festeggiare la liberazione della Germania — la sua autoliberazione. Ora invece soltanto da qui possiamo trarre giovamento, solo questo canto può sorgere dal nostro cuore: il lamento del figlio dell'inferno, la più tremenda lamentazione dell'uomo e di Dio, che, partendo dal soggetto, ma allargandosi sempre più e quasi afferrando il cosmo intero, sia mai stata intonata su questa terra ». Così a proposito della "Lamentatio Doctoris Fausti" di Adrian Leverkühn; il quale aveva avuto modo di affermare, morente l'adorato Nepomuk: « ciò che è buono e nobile, ciò che si dice umano, benché sia buono e nobile, ciò per cui gli uomini hanno combattuto, per cui hanno dato l'assalto alle rocche, ciò che i vincitori hanno annunciato trionfanti, ecco, non deve essere. Viene ritirato. Io lo voglio ritirare ». E Serenus Zeitblom: « si può affermare arditamente — commenterà — che ogni espressione è, a rigore, lamento ».

Forse è a questo lamento, alla conclusione provvisoria a cui è arrivata l'arte occidentale negli anni di guerra, che si riferisce Rossellini deprecandola: se non altro perché da essa si separa (con una Germania distrutta e un bambino biondo che muore anche lui). L'invito di Rossellini a superare un'arte di lamento (e cioè, in definitiva, a fare arte contemporanea, non retrospettiva, a cogliere se vi è la tensione positiva nel mondo moderno, o ad affrontarlo senza rimanere schiacciati, a trasformarlo per non esserne deformati) è stato raccolto? Godard, che certo più di ogni altro è stato sensibile a Rossellini, e che più di ogni altro rappresenta, nel cinema contemporaneo, una svolta e un punto di riferimento, è protagonista o vittima, "pensa" (col cinema) la realtà moderna o anche (col cinema) la "trasforma"? E i più recenti film, il nuovissimo cinema, rappresenta qualcosa di nuovo anche nei confronti di Godard, stabilisce una "terza" generazione di questo dopoguerra vol-

to a superare il "lamento", teso a ricercare le ragioni, le possibilità, i modi di un cinema costruttivo realmente, né nostalgico (di classiche certezze) né remissivo, né illusorio né conciliato? L'ipotesi di un cinema post-godardiano è stimolante ma pericolosa. Si rischia di creare fittizie parentele, somiglianze superficiali, parallelismi più ingombranti che chiarificatori. Non voglio tuttavia rischiare di sottovalutare per eccessiva prudenza critica il valore che può assumere la presenza congiunta di film diversi ma che sollecitano, ognuno alla sua maniera, preoccupazioni analoghe. Gustavo Dahl ritrova in Jacques Rivette quello che scopro in Nagisa Oshima: che senso ha parlare di questa coincidenza? E' la scoperta di un sintomo, forse semplicemente la proiezione di una ossessione personale in film visti casualmente l'uno dopo l'altro? Diciamo allora che, per paura di sbagliare la diagnosi, non è il caso di tacere il sintomo; che per parlare invece della malattia (malattia che forse prelude a una guarigione) bisognerà stabilire più le differenze che le coincidenze, in altre parole situare in un contesto preciso il discorso che qui verrà abbozzato solamente. Allora ciò che **distingue** Oshima da Bene, Garrel da Kramer, Perrault da Straub ci chiarirà anche ciò che oggi sembra unirli.

Il discorso sui sintomi, in attesa della diagnosi, è occasionato (dettaglio tutt'altro che esteriore) dalla compresenza di alcuni film eccezionali in uno di quei luoghi topici della cultura cinematografica, il festival di Cannes, a cui la metafora dell'Ospedale può essere applicata senza eccessiva arbitrarietà. Diciamo anzi che mai come in questo momento, in quest'anno di riflusso che è il 1970, e in questo luogo, dove nacque di fatto l'ondata due anni fa, si è avuta l'impressione di scorazzare in un ospedale, coi suoi piani nobili e plebei, i suoi reparti specializzati. le sue salette operatorie, i suoi separés, le sue corsie, i suoi obitori. Rappresentativo due anni fa di un bisogno di rottura, oggi, lo è di un bisogno di conciliazione; e se anche si tratta di frammenti, si preferisce ricongiungerli alla men peggio piuttosto che infrangere lo specchio definitivamente. La raccolta dei cocci ha avuto enorme successo, l'abbondanza di film non è mai stata tale in un festival che pure non ha mai lesinato in fatto di proiezioni. Tutti i reparti erano stracolmi. Ma la differenza di classe non è servita molto a distinguere i funerali, a rendere più interessanti quelli del "concorso" o quelli della "quinzaine des réalisateurs" (secondo i gusti). Nessuna commozione è valsa a far apprezzare maggiormente le opere relegate ai margini rispetto a quelle ufficializzate, dal momento che così le une come le altre (e anzi le une giustificando le altre) facevano parte di una medesima messa in scena: quella della Malattia che esibiva il proprio corpo putrescente sperando che la evidenza stessa della decomposizione valesse a celarla e a rendere naturale, cioè generale e normativo, ciò che vale per una parte solo del cinema. In tale labirinto, il compito di chi, divenuto stregone per non essere né medico né ciarlatano, vi si aggirava stabilendo con esso un rapporto simbiotico, parassitario e predatorio a un tempo, diveniva quello di individuare fra i corpi l'anticorpo, fra le malattie previste quella imprevista e rivelatrice, aiutato solo dai suoi riti magici più o meno leciti e più o meno fidati. Solo così, forse, era possibile confondere sufficientemente i casellari dell'ospedale e ritrovare il nome originario di malati sottoposti (sia pure per il breve periodo di due settimane) all'anonimato più radicale e programmato.

Dopo molta fatica, ecco un prospetto dei risultati, e qualche ragione delle predilezioni.

In concorso: due film di medio valore, **O Alienista** di Nélson Pereira Dos Santos e **Il paesaggio dopo la battaglia** di Andrzej Wajda; due clamorose delusioni: **I falchi** di Istvàn Gaàl e **Il frutto del paradiso di Vera Chytilovà** (ma su quest'ultima non mi ero mai fatto illusioni).

Fuori concorso: **Tristana** di Luis Buñuel. (Non ho visto **Passione** di Ingmar Bergman).

Semaine de la Critique: **Ice** di Robert Kramer e **Les voitures d'eau** di Pierre Perrault si distinguevano nettamente in una selezione fra le più mediocri.

Quinzaine des Réalisateurs: una sessantina di film per tutti i gusti; fra questi: **Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer** di Jean-Marie Straub, **Le révélateur** di Philippe Garrel, **Don Giovanni** di Carmelo Bene, **Un film** di Sylvina Boissonnas, **James ou pas** di Michel Soutter, **Fuori campo** di Peter Del Monte. (Non ho visto **La chambre blanche** e **Q-bec my love** di Jean-Pierre Lefebvre).

Marché du Film: **L'impiccagione, Diario di un ladro di Shinjuku, Shonen** di Nagisa Oshima.

KRAMER: LA CELLA FRIGORIFERA

Nei film di Pierre Perrault e Robert Kramer il "cinema della presenza" stabilisce i suoi rapporti più immediati col passato e col futuro. Perrault racconta le storie che John Ford non racconta più; Kramer ambienta **Ice** nel futuro[1] perché spera che il suo cinema politico non invecchi prima ancora di essere visto dagli spettatori (militanti) a cui si rivolge. La cosa non sorprende: il problema è quello di indagare i rapporti che un (preteso) cinema della registrazione — così dell'immagine come del suono — intrattiene col tempo e, quindi, i rapporti che intercorrono tra verità e finzione. Non sono problemi nuovi, ma sia Perrault che Kramer, con le relative tecniche, li pongono in maniera direi riassuntiva e, forse, definitiva. Perrault appoggiandosi a un materiale profilmico (l'Ile aux Coudres e i suoi abitanti) che sappiamo "vero" nel momento della registrazione, ambienti e personaggi che hanno vita indipendentemente dalla presenza della macchina da presa e del registratore; Kramer girando con la macchina a mano e in presa sonora diretta, con facce poco note, in piani che stabiliscono con gli "attori" un rapporto attivo di scambio energetico. In entrambi i casi, la finzione (di partenza in Kramer, di arrivo in Perrault) è messa a contatto con una verità, la "vita" e il "cinema" vengono sagacemente con-fusi.

Ice è il terzo elemento di una trilogia (come **Les voitures d'eau,** come **Don Giovanni**): per comprenderlo bisogna tenere presenti **In the Country** e **The Edge**[2]. Appare chiaro, da un tale confronto, che **Ice** è assai diverso da ciò che può sembrare a prima vista: un film improvvisato, il cui modello stilistico non è più Dreyer (**In the Country**) o Rivette (**The Edge**) ma un cinegiornale (tutt'al più un film di "The Newsreel"), dove il "cinema" abbia una funzione subalterna, il "mezzo" ceda il posto al "messaggio". Un film, insomma, più politico che cinematografico. Ma sarebbe un grossolano fraintendimento. Se **Ice** è così diverso dai due film precedenti di Kramer, è perché si situa in rapporto ad essi, e con essi conclude una sorta di investigazione a raggiera sui differenti modi d'intendere un cinema di argomento politico. L'uso di determinate tecniche ha un senso in quanto crea relazioni, opposizioni, contrasti con tecniche sperimentate in precedenza: macchina a mano/macchina fissa/carrelli; narrazione consequenziale/narrazione per campi d'opposizione; parola vissuta/parola ripetuta; recitazione "naturale"/recitazione "citante", ecc. E dico tecniche

[1] **Ice** narra di un gruppo rivoluzionario che organizza una guerriglia urbana a New York, in relazione anche a una situazione pre-rivoluzionaria in Messico. Il film è diviso in tre parti (il gruppo organizza l'azione; il gruppo mette in pratica l'azione progettata; il gruppo si ritira in campagna per difendersi dalla repressione scatenata e per riflettere sui risultati ottenuti e sulle perdite subite). In un riassunto del film Kramer stesso dichiara che l'azione è situata nel futuro.

[2] Su Kramer si vedano il n. 3 (articolo su **In the Country** e intervista) e il n. 5-6 (articolo su **The Edge**).

determinate appunto perché l'investigazione di Kramer è politica,
si situa cioè, anche e soprattutto al livello della forma, in un tem-
po-spazio storicamente determinato. **In the Country** è il film del
passato: l'opposizione campagna/città, il dilagare di una parola non
propulsiva, l'omologia fra un presente filmato fissamente e un pas-
sato bloccato in fotografie lo pongono sotto il segno della impo-
tenza, della ripetizione, della disfatta. **The Edge** è il film del pre-
sente: l'opposizione città/campagna, la moltiplicazione dei perso-
naggi, la parola come progettazione utopica, l'azione come ogget-
to di discussioni lo pongono sotto il segno dell'inquietudine, del
bisogno di movimento, della tensione che rompa i campi di oppo-
sizione, che faccia saltare la linea di separazione (il margine) che
però ancora prevale. **Ice,** infine, è il film del futuro: l'opposizione
lascia il posto alla consequenzialità fra città e campagna; la mol-
tiplicazione dei personaggi e dei luoghi è una diversificazione non
una ripetizione, quindi creazione di rapporti, di dialettica delle o-
pinioni, di movimento non illusorio; la parola serve a progettare la
azione, a guidarla, a riflettere sui suoi risultati e sui suoi limiti.
E parlare di passato, presente, futuro vuol dire poi, sostanzialmen-
te, riflettere sul presente nel 1966, nel 1967 o nel 1969, tenendo
conto quindi del punto di vista determinato che ogni diverso spa-
zio-tempo indica. L' "improvvisazione" è il risultato di una **costruzio-
ne**, la riflessione sui modi di un cinema politico (o sulla politica)
non più nostalgico o illusorio, rinunciatario o frustrante, ma coin-
volto, militante nel senso del rischio **cinematografico** corso: quel-
lo di un vitalismo esteriore e quindi effimero, di un'articolazione
e di un lavoro formale povero, il rischio di fare un film sì di "mo-
vimento", quindi più "entusiasmante", più "di agitazione" (alme-
no in confronto ai due precedenti), ma di portata breve, perciò in
definitiva svitalizzante, ancora più statico e immobile. Il rapporto
che si stabilisce fra un cinema di coinvolgimento (uso delle **tec-
niche** cinegiornalistiche del coinvolgimento) e un cinema di co-
struzione fra un'**azione** (cinematografica) e la **riflessione** (cine-
matografica anch'essa) su quest'azione, fonda la "politicità" del
film, la sua "utilità" anche: **Ice**, ghiaccio, dove ci si aspetterebbe
Fire, fuoco...

PERRAULT: LA FINE DEL TEMPO PREZIOSO

Con **Les voitures d'eau** termina il viaggio alla riscoperta dei nostri
antenati, il confronto sorprendente col tempo che fonda il nostro
presente. Dopo **Pour la suite du monde** e **Le règne du jour,** film vi-
tali perché filmavano il passato al presente, nel suo svolgersi quo-
tidiano. **Les voitures d'eau** appare come un film sulla morte, film
su un presente filmato già come passato, presente da cui è assen-
te ogni idea mitica, presente che si disperde tutto nella quotidia-
nità. Con l'incendio finale che mette fine alle "goélettes", e i cui le-
gni bruciacchiati aprono il film già sotto il segno della distruzione,
termina il tempo del mito, della felicità di quando ogni istante era
vissuto in relazione a una totalità; i vecchi dell'Ile aux Coudres
vengono soppiantati dai giovani, portatori di altre esigenze, forse
meno eroiche ma non meno fondate. Certo, come in John Ford, an-
che in Perrault la gioia di filmare sembra svanire in mancanza di
gesta (caccia al marsuino o viaggio nella Vieille France), e il film
d'avventure si trasforma in film di riflessione sull'avventura: **Les
voitures d'eau** è il **Liberty Valance** di Perrault. Ma, forse, questo
non è soltanto il film d'addio alla terra amata (addio ad Alexis
Tremblay, che s'intravede in qualche inquadratura, fortunosamen-
te filmato prima della sua morte): questa riflessione sul tempo,
sul mito, sul rito sbocca in una riflessione sulla politica; voglio
dire che la "presa diretta", altrove strumento insostituibile per fil-
mare il mito en train de se faire, e che qui sembra sopravvivere a
se stessa mentre filma i capitani che rievocano il tempo delle goé-
lettes, ritrova il suo senso quando arriva a filmare, nel suo stes-

so sorgere, una discussione di carattere politico fra i dockers in
sciopero. Sembra d'improvviso di stare di fronte a un documento
etnografico del nostro presente — più forte di qualsiasi film sul
maggio che non fa che riprendere il già accaduto. E' come se Per-
rault avesse filmato il momento esatto in cui è avvenuto il passag-
gio da una coscienza mitica della realtà a una coscienza politica;
e in ultima analisi è proprio così, poiché **Les voitures d'eau,** co-
me ogni film di Perrault, si pone come articolazione di una verità
in una finzione (è il montaggio, soprattutto, ad essere incaricato
di tale lavoro) [3]. Il risultato di questa riflessione sulla presa (visi-
va e sonora) diretta è ciò che possiamo a buon diritto chiama-
re **la saga Perrault**: affabulazione del reale tanto quanto sua regi-
strazione, creazione di un Luogo privilegiato della finzione altret-
tanto complesso e articolato di quelli più propriamente favolisti-
ci che hanno reso famosi Faulkner, Conrad o Charles Perrault. Al
termine della trilogia diciamo forse addio a un cinema di risposte,
diciamo anche addio a ogni forma di nostalgia inutile; infatti il ci-
nema di Perrault, che potevamo credere prima di questa straordi-
naria conclusione un cinema solo rievocativo, una specie di lavo-
ro di reperimento etnografico valido già per il solo fatto di esiste-
re, appare adesso come il risultato di un vasto progetto, come la
creazione di una cosmogonia; e la saggezza raccolta fra i vecchi
sopravvissuti al tempo delle origini, la "parola vissuta", non appa-
re più allora soltanto come un catalogo di massime, ma come im-
magazzinamento e rielaborazione di una energia propulsiva per tem-
pi nuovi. Il fuoco che chiude **Les voitures d'eau,** insomma, in tan-
to distrugge in quanto rigenera. A questo punto Perrault è pron-
to per filmare qui ed ora le tracce del nostro futuro.

STRAUB: LA MATERIA DEL CINEMATOGRAFO

Come gli altri film di Straub, ultimo elemento di un discorso che
si va progressivamente precisando e approfondendo, anche **Les
yeux ne veulent pas en tout temps se fermer** è un film-limite; nel
senso che, seguendo una logica fino alle estreme conseguenze, ren-
de esplicito ciò che in qualsiasi film è implicito, e così, esponen-
lo la propria verità, ci aiuta a capire anche quella di tutto un cine-
ma. Donde, anche, l'interesse grandissimo che il cinema di Straub
offre per il critico. In questo caso, ciò che emerge è la **materialità**
della scrittura cinematografica; e se è indubitabile che ogni film
è "materia" (anche se non sempre si può dire che organizzi tale
materia), quello di Straub in maniera più radicale che altri pone
questa materia a oggetto stesso del proprio discorso. La materia
non è più supporto di un altro discorso ma è discorso essa stes-
sa; spogliata (nei precedenti film di Straub) di ogni "pornografia"
— psicologismo, ideologismo, espressività — si offre ormai solo
come grafia, allo stato puro: cioè anche con tutta l'aggressività, la
scabrosità, la sporcizia della materia cinematografica data a vede-
re e sentire come tale per la prima volta. Che significa fare un
film con (su) la materialità della scrittura cinematografica? Signi-
fica, per esempio, fare **un film su cui non c'è niente da dire** che
non sia il film stesso in ciò che è e che genera. Significa, negati-
vamente, rinunciare a tutto ciò che potrebbe dare senso al film at-
traverso un apporto esterno: riferimenti culturali o ideologici su
cui il film si appoggia per ricattare uno spettatore che ha già ab-
dicato a ogni atteggiamento conoscitivo; parallelamente, significa

[3] Della complessità di tale montaggio visivo e sonoro (e della relatività di ogni frettoloso discorso sul "cinema verità" a proposito dei suoi maggiori esponenti) si può avere un'idea sfogliando il volume su **Les voitures d'eau** curato da Perrault per le Editions Lidec Inc., ove peraltro ciò che viene perso dell'originale nella trascrizione è recuperato attraverso un lavoro di "montaggio tipografico" non indifferente.
Su Pierre Perrault si vedano il n. 3 (Pesaro) e il n. 4 ("Verso un cinema di risposte" e testo di P. in appendice).

mettere in crisi il critico-interprete, impaziente di trasformare l'opera d'arte in opera di consumo. Significa, positivamente, costruire l'alfabeto di una rinnovata scrittura cinematografica che, rompendo con ogni tradizione idealistica (e soprattutto con l'idealismo rovesciato, quello della critica marxista volgare, che tutto è meno che materialistica), si fondi sul lavoro, sulla tecnica, che il fare cinematografico comporta, e col quale nasce ogni poesia; parallelamente, significa sollecitare il critico (e, più in là, lo spettatore) perché si interessi non al testo concluso, "creato" ma alla sua produzione.
Questo modo di fare cinema (e cinema saggistico del cinema) è in **Les yeux** più violento ancora che nella **Chronik:** qui automobili, pietre in rovina, sole cocente; lì saloni confortevoli e « armonia che suoni bene per la gloria di Dio e il giubilo permesso dell'anima ». Ma non si tratta di rinnegare il totale equilibrio incarnato di quell'opera, punto cui tutta l'arte di un secolo può tendere, o di metterne a nudo l'errore che non c'è; si tratta di opporre al perfetto (che rischia di apparire "naturale": vedi il successo della **Chronik** presso certa critica; altrettanto sospetto di quello tutto ideologico di **Nicht Versöhnt**) l'imperfetto (cioè l'innaturale), facendo emergere quel lavoro che nella **Chronik** faceva corpo unico con ciò che si vedeva e sentiva, dissociando ciò che lì era associato. Un'operazione di **montaggio**, potremmo dire sinteticamente, che invece di giustapporre differenzi e opponga. Questo lavoro che non esito a definire critico era già evidentissimo nel **Bräutigam**, in cui l'impatto di montaggio avveniva, se non fra due inquadrature, fra due piani-sequenza, fra due generi di finzione, fra due tipi di luce: vita contro teatro, notte contro giorno, esterno contro interno, Bach contro Brückner contro San Juan de la Cruz. Ne risultava qualcosa come una precipitazione di sensi così amplificati verso un vuoto finale, una finestra aperta, un albero scosso dal vento e dalla pioggia. Che il privilegio dato alla giunta dissociante su quella unificante prenda il suo senso in rapporto all'armonia raggiunta nella **Chronik**, è confermato da un'operazione fatta da Straub sulla stessa **Chronik** in occasione della sua edizione italiana. Al commento tedesco, omologo stilisticamente al film, viene sostituito un commento italiano che, se non "detto" in maniera diversa, è certo "montato" in modo tale da stabilire una linea sonora, parallela al film, che lo contrasti e lo respinga. Straub ha infatti, tra frase e frase, tagliato le pause e i respiri, facendo di una voce di commento una voce **registrata**, e perciò manipolabile; di un suono "naturale" un suono innaturale e disumano perché prodotto da una tecnica (di montaggio). Non si tratta, ripeto, di distruggere (nella **Cronaca**) quanto si era (con la **Chronik**) costruito, ma di aprire (scoprire) quella breccia, quel vuoto che fa vedere e andare più lontano. In **Les yeux** questa logica che (in opposizione a quella matematicamente coerente della **Chronik**) potremmo chiamare della trasgressione o dell'infedeltà è portata alle estreme conseguenze. Si tratta di portare avanti due partiti presi incompatibili fra loro, e che informano ogni dettaglio del film: quello della fedeltà a un testo e quello della fedeltà a un luogo (quello della fedeltà a un tempo e quello della fedeltà a uno spazio). Testo e luogo, tempo e spazio che si presentano come ritmo e pausa, découpage e giunzione, obiettivi e movimenti di macchina. Con **Les yeux** Straub rinuncia definitivamente alla creazione; l'opera cessa di illudere come prodotto concluso; tempi e spazi appaiono nel loro urto e nella loro discontinuità, nei loro rapporti; il cinema non è che produzione di materia visiva e sonora.

GARREL: ANTROPOGRAFIA

Se **Anémone** è un film che si situa in rapporto a Godard, "padre" amato-odiato, che si imita per meglio distaccarsene; **Le révélateur** già pone con chiarezza i termini di un cinema moderno, post-go-

dardiano, che fonda le proprie leggi e stabilisce col cinema un rapporto non nevrotico (qui, la relazione non è più quella distruttiva padre-figlio ma, semmai, quella nonno-nipote: così funziona il riferimento al cinema muto tedesco in **Le révélateur**). La rinascita qui è esplicita: un "figlio" si distacca dai propri genitori e, negandoli, nega anche la guerra che essi si portano dietro (e sembra quasi che questa guerra esista perché c'è qualcuno che vi crede). L'acqua e la luce dell'ultima inquadratura, che fa seguito a un'angosciosa foresta notturna, specifica questa rinascita non tanto come ritorno all'amnio materno quanto come riconquista dell'elemento primordiale, ricongiungimento, oltre la storia, con le radici **biologiche** più profonde e più represse di noi stessi. Si tratta quindi non di una conciliazione con i "genitori" ma, posta irreversibilmente la loro negazione, faticoso e doloroso avvicinamento a un'origine molto lontana, preziosa e illuminante, che i più prossimi genitori ci oscurano.
Ma qui non mi interessa tanto questa interpretazione del film di Garrel (da precisare alla luce degli altri suoi film: **Marie pour mémoire, La concentration, Le lit de la vierge**, tutti straordinari, rigorosamente e ossessivamente fedeli ai "temi" di questo **Révélateur**), quanto il tipo di cinema che esso manifesta, e che riassumerei come **fine del simbolismo** e **risarcimento dell'esteriorità**. La cosa può sembrare tanto più sorprendente in quanto l'apparenza immediata dei film di Garrel ne farebbe appunto dei film simbolici, in cui bambino, madre e padre "stanno per" il Bambino, la Madre, il Padre. Ma, ben presto, questa grossolana "traduzione" si rivela sterile se non venisse integrata dal processo che ha portato Garrel a filmare quel bambino, quella madre e quel padre. Questo processo è un processo fisico, materico; ciò che muove Garrel a filmare è l'attenzione perentoria data al cinema; i suoi personaggi risultano tanto meno "simbolici" in quanto affrontati per quello che sono, corpi, movimenti, voci e silenzi. Di fronte a una tale messa a nudo, così rigorosamente perseguita, sentiamo il bisogno, per non perderci, di aggrapparci alle nostre ideologie. Ma è l'errore nostro, di spettatori insensibili al cinema di Garrel.
Dei suoi film dobbiamo invece dire che non sono il racconto di una liberazione o di un fallimento; sono questa liberazione o questo fallimento vissuti davanti alla macchina da presa nel momento della ripresa. Non si tratta di recitare, mimare, fingere una vita, ma di **vivere una finzione.** Questa "vita" non è una vita metaforica, è veramente la tensione che si stabilisce fra regista, tecnici, attori nel momento in cui Mitchell e Nagra entrano in funzione; vita che si manifesta in maniera più evidente nei piani-sequenza di **La Concentration** (qui il fatto che il film sia stato realizzato in 72 ore non è più un dato esteriore), nei lunghi e complessi carrelli di **Le lit de la vierge.** Come il titolo "La concentration" allude, non tanto al fatto che il film si svolge interamente in un ambiente, quanto alla concentrazione di **energie fisiche** in un tempo-spazio assai ristretto, e alla tensione che di conseguenza si crea, e che si manifesta non nel profluvio delle forme ma nel loro contenimento; così il titolo "Le révélateur" sta a designare non già un rivelatore simbolico ma quel rivelatore tecnico che è la macchina da presa quando funziona come dovrebbe funzionare in ogni film, cioè come apparecchio di raggi X (guai quindi a sottovalutare la "tecnica", essa si rivolterà contro chi l'ha in spregio). Se si vuole parlare per Garrel di "cinema di droga" (più che "di poesia": la distinzione è di Piero Spila), si dovrà dire che i fantasmi che si muovono sullo schermo non sono quelli prodotti dalla droga e poi mimati, ma realmente quelli che la droga è capace di incarnare sul set. Il suo quindi non è un cinema frustrato o impotente; il paradiso o l'inferno non è l'ideale; il cinema è un rivelatore e un concentramento d'energie ma non per questo ci spaventa, anzi, proprio per

questo, perché lo prendiamo per quello che è, possiamo costruire, e superare il tempo della distruzione [4].

OSHIMA: LA POLITICA DEI CORPI

Ciò che disse Luc Moullet da Cannes '69 lo si può ripetere per il '70, e cioè che i due grandi momenti di cinema in questa sede si chiamavano Carmelo Bene e Nagisa Oshima. Di Carmelo Bene parlo altrove, e qui mi limito a rilevare come anche il suo film costituisca un momento di riflessione, la conclusione critica di una trilogia e insieme il bilancio che permette di iniziare un cammino nuovo con idee chiare. Di Nagisa Oshima, presente al Marché con **L'impiccagione** (Koshikei, 1968), **Diario di un ladro di Shinjuku** (Shinjuku dorobo nikki, '68) [5] e **Bambino** (Shonen, '69), viene voglia

[4] Su **Le révélateur** e sugli altri tre film di Garrel parleremo più ampiamente nel prossimo numero. Quanto ad **Anémone**, si veda il n. 5-6.

[5] Non mi pare inutile, data la difficoltà oggettiva di vedere il film in Italia, riportarne dettagliatamente la trama.
Il film si apre su una serie di orologi che indicano l'ora nelle varie città del mondo. Una mano spezza il vetro e asporta le lancette dall'orologio che indica l'ora di Tokyo (è l'estate del 1968). Improvvisamente il grido di "Al ladro!" risuona nell'affollato quartiere di Shinjuku. Un giovane dall'aspetto insolito viene fermato. Si sveste di fronte agli inseguitori che gli si sono stretti attorno: « Che cosa avrei rubato? ». Gli occhi di tutti sono attratti da un'enorme rosa tatuata sul suo ventre. (Si tratta di Kara Juro, il cui gruppo teatrale, i "Situation Players" tenta in Giappone, e nel film, di riproporre il kabuki nella sua forma primitiva). Tra la folla c'è anche uno studente (Tadanori Yokoo). Costui entra nella grande libreria Kinokunija, nei pressi della stazione di Shinjuku, si aggira fra gli scaffali, e sembra carezzare i libri con gli occhi. Alla fine esce, carico di libri rubati. Quando già crede di essere al sicuro, la mano di una giovane commessa (Rie Yokoyama) gli afferra il polso. Moichi Tanabe, presidente della Kinokunija, lascia andare il ragazzo senza neppure rimproverarlo. La commessa ride e lo informa che il furto nella libreria viene punito solo dopo la terza volta. Lo studente dice allora che tenterà di nuovo il giorno dopo. Lo studente infatti torna, tenta di rubare, e ancora una volta viene preso per il polso dalla stessa commessa. Stavolta Tanabe non soltanto lascia andare lo studente (che dice di chiamarsi Birdey Hilltop, l'uccello sulla collina) ma gli dà del danaro perché lui e la ragazza si divertano insieme. La vita piatta della ragazza (che dice di chiamarsi Umeko Suzuki) è piena di paure e di attese nei confronti del sesso, di cui non ha esperienza. Birdey dice a Umeko: « Quando mi hai afferrato il polso, ho avuto la sensazione di eiaculare ». Umeko prova repulsione; poi dichiara di essere anche lei capace di rubare nei negozi, e ruba uno sgargiante négligé. Umeko dice a Birdey che è suo dovere vederla indossare l'abito rubato, e così il ragazzo la porta a letto. Umeko è vergine. L'inesperienza di Birdey delude le attese di Umeko, che resta con un senso di vuoto e di sconforto. I due ragazzi si rivolgono a Tanabe, che li consiglia di consultare il dr. Tetsu Takahashi, il sessuologo, le cui spiegazioni tuttavia non sembrano risultare di aiuto ai due ragazzi. Quindi Tanabe porta Birdey e Umeko in un bar di Shinjuku dove incontra degli attori, fra cui Kei Sato e Fumio Watanabe, a cui chiede di aiutarli. Sato e Watanabe danno dei consigli basati sulle loro esperienze personali, ma Umeko e Birdey provano troppo un senso di vuoto per ricavarne qualcosa. Sato e Watanabe portano allora i due ragazzi in un locale dove un attore, Mutsuhiro Toura, dà una dimostrazione di tecnica amorosa seducendo realmente una ragazza e portandola all'orgasmo di fronte ai loro occhi. Questo locale mette a disposizione dei clienti servizi particolari, tra cui una pioggia artificiale che serve a creare un'atmosfera propizia: di fronte a simili artifici, i due ragazzi si sentono ancora di più invasi dal vuoto e dalla delusione. Di notte, per strada, Brdey tenta di violentare Umeko con un pene artificiale datogli dal sessuologo. Sato e Watanabe lo incitano, ma poi perdono la testa e violentano loro Umeko. Quella stessa notte Umeko si nasconde nello spogliatoio femminile della libreria. Birdey e Tanabe la scoprono. Tanabe rivela allora di avere sempre saputo che Umeko non era una sua impiegata, e le ordina di smetterla con i suoi stupidi giochi. I due ragazzi restano soli. Incontrano Kara Juro i cui "situation players" si stanno preparando per la loro rappresentazione finale. Birdey chiede a Kara di aiutarlo a diventare qualcun altro. Kara Juro gli assegna allora la parte di Yui Shosetsu. Umeko è arrabbiata e per ripicca ruba l'oggetto che rappresenta la testa staccata e insanguinata di Yui Shosetsu. (Yui Shosetsu visse in periodo feudale e tentò di "rubare il paese", cioè il potere, in altri termini di organizzare un colpo di stato. Nello spettacolo ci sono due Yui Shosetsu, quello interpretato da Kara Juro e quello interpretato da Birdey; ma quello di Kara Juro è un falso Yui Shosetsu, rubato al vero personaggio; a sua volta la ragazza tenta di diventare Yui Shosetsu rubandone la testa). Kara Juro scoprendo il furto si arrabbia. Sua moglie, Rireisen, si presenta, dichiara che è colpa sua se la testa è stata rubata e si prepara a fare harakiri. Umeko rimane molto impressiona-

di dire subito che riassume prodigiosamente la due tendenze più fruttuose del cinema moderno: quella politica e quella fantastica; e che quanto più il suo cinema è fantastico tanto più è politico. **Koshikei** inizia come un cinegiornale incaricato d'informarci sui modi, luoghi e tempi dell'applicazione della pena di morte nel Giappone d'oggi; questo inizio viene inter-rotto da un incidente narrativo (un'esecuzione fallisce) che rivelando il meccanismo della narrazione verosimile costringe a mutare registro. Si racconta allora un'altra storia, quella più paradossale, della nuova esecuzione di questo condannato; ma interviene un altro incidente, che costringe ancora una volta a una svolta narrativa e stilistica: il condannato non riconosce la propria identità. Così di seguito, si ha una partecipazione del "documentario" iniziale verso la più incredibile delle finzioni, per ritrovare, alla fine del racconto, la verità che il documento verosimile occultava: una verità politica. In **Shinjuku dorobo nikki** documento e finzione, politica e fantastique scorrono su piani paralleli (opposizione fra presa diretta e doppiaggio, fra machina a mano e macchina fissa, fra bianco/nero e colore, fra "realtà" e teatro, ecc. ecc.), e l'accumularsi delle finzioni, delle diverse "maschere" sbocca su un documento (un "documentario") politico. La storia del protagonista, ladro di libri e impotente, è la storia di una liberazione; ma questa liberazione sessuale, che culmina in un amplesso, si è caricata lungo il film di filiazioni: gli incontri che il protagonista ha nel quartiere di Shinjuku, a Tokyo, sono incontri **determinati**, e la liberazione del ladro ha tale effetto perché questi incontri erano carichi di un potenziale energetico in senso positivo; non si è trattato di incontri qualsiasi; nel caso del protagonista hanno dato frutti positivi e liberatori; ma il caso potrebbe moltiplicarsi, la liberazione diffondersi rapidamente come in una fissione atomica; si avrebbe allora un'esplosione, l'esplosione di Shinjuku: è l'ultima scena del film, materiale filmato dell'attacco del 21 agosto 1968 organizzato dalla Zenga-kuren alla stazione di Shinjuku. Questo parallelismo, di un'audacia e di una violenza degne di Ejzenstejn, ci dice, come Kramer, che la liberazione sarà totale o non sarà; e, come quello di Kramer, ci piace l' "ottimismo" di Oshima perché lo sentiamo non illusorio, non volontaristico, concreto [6]. **Shonen** è il film del futuro (verrebbe voglia anche di dire che **Shinjuku** è il film del presente e **Koshikei** il film del passato: ma quest'ultimo è già il quindicesimo film di Oshima, e la supposizione di una trilogia è troppo approssimativa). Il bambino protagonista, un altro innocente che porta su di sé il peso del mondo, tende a superare continuamente lo spazio-tempo del qui ed ora, a volare oltre la punta estrema del Giappone, oltre la geometria delle coincidenze che costringe al compromesso della ferita, alla manipolazione di un corpo che scende a patti con la realtà, affrontata sempre di fianco, mai di faccia. La ferita provocata da ogni incidente auto-

ta da Rireisen. Le si siede accanto e si traccia una linea sul ventre col proprio sangue mestruale. Birdey sembra attratto dalla linea di sangue. Finalmente, Birdey e Umeko raggiungono insieme il loro momento di orgasmo. Quella stessa notte scoppia una rivolta a Shinjuku.

[6] Il discorso su **Shinjuku**, film fondamentale del nuovo cinema, è più complesso di quanto non possa apparire qui. Bisognerebbe affrontare almeno altre due sue componenti: il **Teatro**, nella forma di un ritorno alla primitività del Kabuki (e l'apporto del teatro al nuovo cinema post-godardiano si ritrova in Straub, in Garrel, in Bene); il cinema come (apparente) **rifiuto della misura**, cinema che si getta nella mischia e che rischia d'incompiutezza, la trasandatezza pur di non rinunciare ad affrontare la truculenza, la dismisura, la sfrenatezza (e penso, su un altro piano, al movimentatissimo **Ice**, così diverso dal rivettiano e composito **The Edge**). Il discorso da fare, a questo proposito, non è tanto quello di un rinnovato vitalismo cinematografico, quanto quello di un risarcimento dello **spettacolo**, e di tutto ciò che esso comporta. Si vedrebbe allora che fra la compostezza e il rigore dei film di Straub e di Garrel, per esempio, e quelli di Oshima, c'è un'analoga aspirazione a forme **esteriori**. Gustavo Dahl (si veda l'intervista in questo numero, e il riferimento proprio a Rivette) lo ha ben capito.

mobilismo, che produce contemporaneamente la fuga come forma di schiavitù allo spazio-tempo del qui ed ora, sanziona l'impossibilità di ogni liberazione, il perpetuo attaccamento al dato di fatto. In questo mondo dominato dalla mediocrità il bambino ha aspirazioni sublimi: la morte contro la ferita, il presente cosmico contro il presente quotidiano. Ma anche il bambino è schiavo del tempo: egli cresce. Non più bambino ma ragazzo, nell'ultima inquadratura, piange: il mare, che lo dovrebbe liberare, scorre oltre i vetri di un treno che ancora una volta lo lega al presente. Da solo non può farci nulla. Lancia una preghiera, invoca l'Uomo del Cosmo, denuncia una mancanza. Gli fanno eco altri bambini, altri innocenti (penso a Garrel, a Carmelo Bene, a Rossellini). **Shonen** è il film di Oshima in cui la politicità è meno evidente così come meno evidente vi è il fantastique: a Venezia, con clamorosa cecità, alcuni critici hanno parlato addirittura di "film neorealistico"! Ma è perché politicità e fantastique vi sono più sottilmente amalgamati. Oshima, in **Shonen**, filma un universo che è fantastico nelle sue manifestazioni più ovvie e quotidiane. Vi sono assenti sia la sublimità narrativa di **Koshikei** (qualcuno ha detto, non proprio a torto, che si tratta del più geniale soggetto della storia del cinema) sia la sublimità stilistica di **Shinjuku**. Ma il fatto è che **Shonen** non crede più ai campi d'opposizione; l'universo fantastico del sogno e quello politico del risveglio sono la stessa cosa; la metafora suggerita alla fine di **Shinjuku** si è realizzata e scorre liberamente in ogni manifestazione del reale. Si tratta, per cercare un'alternativa, di andare oltre questa realtà politico-fantastica, oltre **questa** storia, se non oltre la storia. Bisognerà cercare, perché questo viaggio non sia vano, per non piangere, le coordinate che lo rendano possibile. Forse di questo ci parleranno i prossimi film di Oshima.

Cannes non si esauriva in questi nomi e nei contatti che era possibile, più o meno arbitrariamente, stabilire fra di loro (ripeto schematicamente: il cinema come **critica**, in Kramer e Perrault, in Straub e Bene; il cinema come **materia**, in Straub e Garrel e, meno rigorosamente, come **esteriorizzazione**, in Kramer e Oshima; il cinema come fatto insieme **politico** e **antropologico**: in Kramer e Perrault, in Garrel, in Bene, in Oshima; in tutti, poi, il cinema, come **costruzione**). C'era anche Godard, che su tutti questi problemi ha già riflettuto; e questi problemi senza di lui forse non li ritroveremmo nei film di cui abbiamo parlato.
Ma un discorso su **Vent d'Est** non può prescindere da un discorso più globale sull'ultimo Godard, quello che viene dopo **Le gaï savoir** (che ha tutto per essere un film-sintesi) e che va da **One plus One** a **Palestine vaincra** attraverso **British Sounds, Pravda,** e **Lotte in Italia**. Dopo Maggio '68, che sembra costituire per Godard più che una svolta storica un momento traumatico, si ha l'impressione che fare cinema sia per lui un modo per negarlo, una specie di suicidio continuamente dilazionato o, in termini più cinematografici, il tentativo masochistico di perdere o disperdere la nozione di autore, cioè di negarsi. Se, rivisti oggi, i film di Godard pre-maggio appaiono tanto belli quanto "antichi", quelli post-maggio fanno pensare non tanto a una meditata autocritica quanto a un furioso scarabocchio che sfregi le dolci figure d'un tempo. C'è, fra le righe di questa impossibile scrittura anonima, il tentativo di computare un nuovo alfabeto, di tracciare su una lavagna che si vorrebbe nerissima i segni del cinema per la prima volta. C'è una umiltà e una volontà di fare **cinema utile** che sorprendono. C'è perfino l'ingenuità dei neofiti. Ma a forza d'ingenuità Godard sembra voler negare la coscienza del cinema che nessuno ha come lui, camuffare le tracce del percorso che un'immagine deve compiere per diventare semplice. La semplicità a cui così si approda è ancora idealistica, cela la reale complessità che l'ha prodotta...

RECENSIONI

Film

Il segno e la lettera

Rispetto al testo di partenza che ne costituisce l'anteriorità referenziale, **Waltz into Darkness**, il romanzo di William Irish da cui è stato tratto (con un gesto che rimanda più a una traversata che a un'estrazione) **La Sirène du Missisipi**, dobbiamo innanzitutto registrare due differenze, due mancanze, due scarti. Le determinazioni specifiche di questa elaborazione ulteriore fanno il luogo di altrettante sostituzioni e trasformazioni che si sviluppano parallelamente alle vicende della coppia. L'una riguarda la danza (assente dal film), e cioè il luogo privilegiato in cui, quasi sempre, in Irish-Woolrich, la coppia si forma e si disfa, si compone, si ricompone e si separa (esemplare, da questo punto di vista, è il romanzo **Deadline at Dawn**, che incomincia nella sala di un dancing affollatissimo). L'altra le minuziose notazioni di comportamento che favorivano il sorgere dei dubbi, dell'angoscia e dei sospetti del protagonista maschile, con una tecnica simile a quella dei lapsus che fanno progredire l'intreccio di **Notorious**. Notazioni di comportamento che nella **Sirène** vengono sottratte allo statuto dell'esteriorità per risolversi in un ripiegamento più recondito, nelle tenebre interiori di uno psichismo sempre più invadente: la paura del buio, la frigidità latente, il mistero che avvolge il **vedere**, il **sapere** e tutto ciò che li sottintende, sia sul piano del **desiderio** che su quello dell'**aggressività**. Diremo subito che a tenere il luogo della danza, nella **Sirène**, è il film stesso, e cioè la vertigine che gli è inseparabile; e che lo psichismo dissimulato che vi si afferma temporaneamente non è che il pretesto dell'istigazione di una **dialettica** ben diversa: non quella della psiche e della personalità ma quella, più radicale, **dello statuto e della posizione del soggetto**, di ogni soggettività alle prese con un mondo fatto di **segni**, di **valori** e di **sensi**.
Al centro della **Sirène** (ma di quanti centri dispone, di quanti assi è munito un film come questo, la cui modernità tiene il luogo del classicismo, il cui classicismo tiene il luogo della moderni-

tà?) troviamo un triplice sistema: quello della comunicazione, del valore e dello scambio.
E' la prima immagine del film a condurci nel primo circuito di questo sistema: si tratta delle inserzioni che compaiono sul giornale che ritaglia questa prima inquadratura. Più che lette da un ipotetico spettatore esse vengono enunciate, recitate dalla viva voce del film. (Una cosa del genere si riscontrava anche all'inizio di **Fahrenheit 451**, i cui titoli di testa, non visibili, venivano ascoltati, tramandati a memoria dalla banda sonora del film). Ora, quanto in **Fahrenheit** sembra verificarsi per una sorta di resistenza cui va incontro la lettura, nella **Sirène** sembra invece testimoniare un fenomeno contrario e simmetrico, per una sorta di aspirazione della parola alla lettura, con un effetto di raddoppiamento che sovrappone a un segno un gesto e una voce. Si veda anche la scena in cui Julie incide su un disco la propria voce, affidandogli tutta la forza del ''sentimento'': attenzione, questa, rivolta al grafismo e al fonetismo, alla scrittura, alla lettura e al loro raddoppiamento che si incontra anche in **Baisers Volés**, dov'è il tragitto della posta pneumatica a mettere in gioco quest'economia (non senza rinvii alla famosa telefonata di **Dial M for Murder**, Il delitto perfetto).
La stessa attenzione è quella che viene rivolta al valore, al denaro (non diversamente dallo studio che aveva fatto il Pierre Lachenay de **La peau douce** su Balzac, e che si intitolava appunto ''Balzac et l'Argent'') e alla proprietà di cui dispongono di sostituire alle cose i loro segni, nella condizione della loro generale pseudo-equivalenza. Ogni alfabeto fa parte del commercio e del mercato (esso può essere compreso come momento monetario della razionalità economica) e ogni riflessione critica sul valore e sulla circolazione della moneta si accorda necessariamente a una riflessione critica sul segno e sulla circolazione del senso. All'interno di questo circuito il vero soggetto è il segno. Come succede ai soggetti che compongono il circuito del film. C'è una scena in cui Julie viene descritta come un paesaggio, come la fotografia di questo paesaggio, e un'altra in cui viene ridotta a pura presenza simbolica, come un segno tra altri segni, dopo che suo marito ha fatto stampigliare la sua immagine su migliaia di pacchetti di sigarette. Nella stessa maniera si comporta il detective privato Comolli che, una volta ucciso, sopravvive soltanto come traccia o indizio dell'omicidio di cui costituisce la vittima, quando un'alluvione rivela il nascondiglio del **corpus** (nel senso di segno) **delicti**. Ma ancora più straordinarie sono le riduzioni a natura puramente segnica che hanno subito rispettivamente il Mondo e la Storia: il primo ci viene rappresentato su una carta geografica e questa rappresentazione serve a favorire la comunicazione fra i soggetti, e cioè gli altri segni; la seconda nei modi del film (**La Marsigliese** di Jean Renoir) che contribuisce a darci numerose informazioni sull'isola della Réunion. Scrittura, incisione della voce, fotografia, marchio di fabbrica, indizio, planisfero, brano di film: tutto viene riportato allo statuto di segno e questo, a sua volta, si pone come nucleo essenziale del rapporto in base al quale si scambiano anche i soggetti-segni. Etimologicamente ''simbolo'' significa ''cose messe insieme'', la parola greca ''symballein'' ''fare una convenzione (come quella che si stabilisce tra Louis Mahé e il suo socio in affari, tra Louis Mahé, Bertha Roussel e Comolli, etc.) o un contratto'' (come quello di matrimonio, i cui preliminari sono stati l'inserzione sul giornale e la corrispondenza che ne è seguita — informazione e comunicazione). Tutto rappresenta un'altra cosa, in questo circuito, in questo sistema, nel vasto impero dello Stesso, sotto la comune cauzione dominante del segno e del significato trascendentale: il Senso (Dio — e cioè, nell'universo delimitato dall'orizzonte laico di Irish-Woolrich, Chabrol e Truffaut, il Destino).

Al termine della citazione della **Marsigliese** appare una scritta, la dedica del film a Jean Renoir, come avveniva anche all'inizio di **Baisers Volés** dedicato a Langlois e alla sua Cineteca. Perciò Truffaut non solo compone un racconto: lo ritaglia con la propria scrittura che lo attraversa. Truffaut parla, ma anche **si** parla scrivendo. La scrittura di Truffaut raggiunge la scrittura del film e ne diviene in qualche modo il **pendant** extra-tematico, extra-romanzesco, l'altro, il doppio. Queste referenze extra-tematiche, extra-romanzesche erano già presenti in **Baisers Volés**, in cui un personaggio, Antoine Doinel, che ricorre in più di un film di Truffaut, viene colto a leggere **La Sirène du Mississipi**, versione francese del romanzo di Irish. Ma qui il processo si radicalizza: nell'insieme testuale del film queste evidenze passano in primissimo piano. Dietro un primo insieme se ne scopre un altro, e più dietro ancora un altro insieme, e così via. **La produttività testuale della ''Sirène'' è l'intertestualità.** Così avremo due possibilità di lettura: operare un'analisi di ogni evidenza del film nel quadro del racconto che ne costituisce il supporto, e allora il film ci apparirà come un testo chiuso, non solo per la sua programmazione iniziale, la sua figurazione diadica, ma anche per gli scarti, le concatenazioni e la conclusione arbitraria che pure sembrano prevenire questa chiusura; oppure si farà un'analisi intertestuale di ogni evidenza e questa ci rivelerà il rapporto specifico della scrittura cinematografica all'opera nella **Sirène** con queste stesse evidenze. Scegliendo questa seconda via ci si pone in accordo con la logica di sviluppo del film, con la legge del suo funzionamento, con il dramma delle condizioni di possibilità in base alle quali si determina: logica, legge e dramma che si adempiono nella traversata che necessita il **passaggio dal segno alla lettera** (il supporto materiale che il ''discorso'' concreto deduce dal ''linguaggio''). In questo modo si fa la prova del fatto che ogni interesse aneddotico va ben presto eliminato: per quanto tutto il film si giochi nel ricoprire la distanza vita-morte, amore-destino, vizio-virtù, amore-odio, ''Bene''-''Male'', etc., le sorprese, le concatenazioni e gli scarti che vi si iscrivono non faranno altro che distruggere la certezza di ognuna di queste cerniere tematiche che racchiudono l'**insieme** per farlo dirigere, con tutti i suoi sotto-insiemi, su di un asse che non è mai lo stesso. Non è certo privo di attribuzioni il fatto che nella **Sirène** ci sia un albergo che si chiama Monorail (= monorotaia) e che sia proprio questa rotaia a prendere corpo nel sogno e nell'ossessione di Louis Mahé, dominati da una rotaia che si rincorre, si sdoppia, si incrocia, si allarga a raggiera, si comprende, si afferra, si separa e si sovraimprime a un effetto che ricorda le linee che facevano da sfondo all'ossessione del Gregory Peck di **Spellbound** (Io ti salverò) e le spirali di quella che costituisce il cuore di **Vertigo** (La donna che visse due volte). Inoltre la clinica in cui Louis trascorre un periodo di riposo si chiama Heurtebise, come un personaggio poetico (''L'Ange Heurtebise'') e cinematografico (**Orphée, Le Testament d'Orphée**) di Jean Cocteau: cosa che la dice lunga sulle corrispondenze tra la **Sirène** e il mito di Orfeo, senza dimenticare che il locale in cui viene ritrovata Julie si chiama ''Phoenix''. A sua volta, Louis Mahé legge la verità di quanto gli sta succedendo (l'avvelenamento) nella vicenda di un destino non più estraneo (la favola di Biancaneve). L'uccisione di Comolli è filmata come quella dell'Arbogast di **Psycho** e il personaggio di Julie ricorda almeno due eroine di Hitchcock, e cioè, oltre a Marnie (in ragione dei suoi disturbi, fantasmi e resistenze), una altra peccatrice, la Marion (questo è anche il vero nome di Julie) Crane di **Psycho**. Le referenze intertestuali potrebbero moltiplicarsi all'infinito; ne citiamo solo un'altra: la fine di **Notorious** (qui Devlin che trascina Alicia, nella **Sirène** Julie che soregge Louis Mahé).

L'intertestualità che si riscontra sembra preceduta, sul versante tematico o romanzesco, da una specie di rivolta. E' la riduzione di Julie a segno, a effige di una marca di sigarette (come succedeva a un'altra Julie, quella di **La mariée était en noir**, la cui immagine invadeva lo schermo al ritmo di una pressa di stampa) a provocare la crisi di ogni identità, la crisi fra i due membri della coppia, e quindi i primi sviluppi del dramma e del récit. Sulla stessa via, quella che si oppone allo statuto del segno, si pone anche il testo del film che così sa evitare ogni chiusura, tramite questa fitta serie o reticolato di referenze, citazioni e rapporti intertestuali. Anche ogni segno del film compie la propria traversata, e passa così dallo stadio del segno a quello della lettera. La lettera e l'intertestualità sono trans-enunciative, trans-linguistiche e trans-comunicative; permettono perciò di sfuggire alla struttura del segno e alla logica del senso. E' in quest'altro spazio, quello della lettera e dell'intertestualità che il soggetto, ancora una volta, si dissolve, ma al posto del segno e di un testo chiuso abbiamo adesso l'urto generalizzato di significanti che si annullano l'uno nell'altro. Niente esemplifica meglio l'annullamento del soggetto in questo spazio della scena in cui si vede il volto di Bertha Roussel in sovrimpressione sulla lettera che ha inviato a Louis Mahé per avere notizie di sua sorella, per non parlare poi degli Uomini-Libro che si incontravano in **Fahrenheit**, la più potente apparizione della metamorfosi del soggetto della lettura nello spazio della scrittura, la più straordinaria instaurazione di questo raddoppiamento. Come gli Uomini-Libro, Bertha Roussel e gli altri soggetti del film non sono nulla o nessuno all'infuori della loro possibilità di permutazione. Essi diventano un anonimato, un'assenza, un bianco, un vuoto, un'impersonalità intertestuale, la correzione e l'intervallo della scrittura che li annulla, in cui si annullano per permettere al segno di costituirsi come lettera e al film di costituirsi come testo. Un'identica direzione è infatti quella del film, fatto di tutto ciò che opera per **legare la decostituzione del soggetto alla sua costituzione** (al **di fuori del circuito del segno, del valore e dello scambio**), la **decostituzione dell'enunciato alla costituzione del testo, la decostituzione del segno alla costituzione della scrittura (intertestuale)**. Come alla fine del film, questo lavoro testuale attraversa il segno, il senso e il soggetto per assorbirli e annullarli in una **gestualità febbricitante**, per **fissarli** poi in una scena vuota, o superficie vacante diversa da quella in cui ci muoviamo come soggetti e come segni, un'altra scena in cui si produce l'urto successivo e simultaneo di significanti e referenze che sfuggono alle categorie della logica bivalente delle cerniere tematiche che racchiudono il film, inseparabile dalla vertigine del processo che ne dispone la **polivalenza** e la **negatività assoluta**.

FRANCO FERRINI

LA SIRÈNE DU MISSISSIPI (La mia droga si chiama Julie). *Regia*: François Truffaut; *sc.*: F. Truffaut dal romanzo di William Irish "Waltz into Darkness" (Vertigine senza fine); *f.* (eastmancolor, Dyaliscope): Denys Clerval; *fon.*: René Levert; *scg.*: Claude Pignot; *m.*: Antoine Duhamel; *co.* (di C. Deneuve): Yves Saint-Laurent; *mo.*: Agnès Guillemot; *int.*: Catherine Deneuve (*Julie Roussel/Marion*), Michel Bouquet (*Comolli, detective privato*), Jean-Paul Belmondo (*Louis Mahé*), Nelly Borgeaud (*Berthe Roussel*), Marcel Herbert (*Jardine*), Martine Ferrière (*Madame Travers*), Yves Drouhet (*il direttore della banca*); *pr.*: Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés; *d. pr.*: Claude Miller; *o.*: Francia, 1969; *d.*: Dear; *du.*: 125'

Chabrol: il soliloquio raggiunto

I. LO STILE. Stilisticamente **Ucciderò un uomo** inizia come finisce **Les biches**, con un lentissimo zoom-indietro: in **Les biches** su Paul che, inconsapevole, ritorna a casa dove non troverà Frédérique, ad attenderlo, ma Why, assassina di Frédérique; in **Ucciderò un uomo** sul bambino che, innocente, gioca sulla riva del mare prima di essere investito da un'auto. Poi c'è il ritorno a casa del bambino che, nel montaggio, viene alternato con le inquadrature dell'auto che lo ucciderà: inquadrature dell'auto che inizialmente sono laterali, poi sono sempre più ravvicinate, quindi diventano frontali, fino ad essere riprese dall'interno della macchina.

Quindi in questo tipico montaggio parallelo-alternato posto all'inizio del film (addirittura prima dei titoli di testa), abbiamo già un primo conflitto stilistico: ambedue le sequenze, quella del bambino e quella della macchina, procedono verso una loro conclusione individuale e, insieme, comune; da una parte c'è l'investimento del bambino, la sua morte violenta (cioè un punto zero narrativo e stilistico), dall'altra il vero e proprio inizio del film, il suo motore, cioè l'elemento che mette in moto il meccanismo che permetterà al protagonista del film di dare corpo alle ombre, di dare un senso ai suoi gesti, uno scopo e un alibi alle sue ricerche e alle sue velleità.

Il conflitto stilistico sta nel fatto che nella sequenza che riguarda il bambino, l'avvicinamento alla "conclusione" è un avvicinamento **statico,** cioè concretato attraverso una giustapposizione di piani (dallo zoom-indietro dell'inizio al piano americano, al piano medio, fino al piano ravvicinatissimo della morte) e di campi (il campo aperto della spiaggia e del mare, poi la piazzetta e le stradine del paese, infine il primissimo piano sul viso del bambino); nella sequenza della macchina invece l'avvicinamento è **dinamico,** prima di tutto nella scelta, già vista, delle angolazioni (la macchina vista dall'esterno, poi vista dall'interno ecc. ecc.) ma soprattutto per la **mise en scène** all'interno della macchina, prima la presentazione dell'**ambiente:** il volante, il guidatore, la accompagnatrice, poi della **situazione,** rappresentata in alcuni "gesti tipici": il silenzio confidenziale, l'abbraccio che denota la intimità tra i due viaggiatori, il grido di orrore della donna che annuncia la sua debolezza, l'ordine al silenzio gridato dall'uomo che denuncia e premette già dall'inizio la sua prepotenza e lo stato di sottomissione della donna nei suoi confronti.

All'inizio del film quindi, attraverso questo montaggio stilisticamente alternato ma narrativamente continuo e unitario, il film denuncia anche il falso problema su cui poggerà: sia il bambino che la macchina non sono che, da una parte, due distinte situazioni emotive, dall'altra i meccanismi necessari per costituire il conflitto di supporto indispensabile nel cinema di Chabrol.

Per la prima volta la "morte", ovvero l'elemento-limite di uno spettacolo e il momento-catartico di un'esperienza — che nel cinema di Chabrol viene sempre intesa come mezzo e mai come fine — in **Ucciderò un uomo** non appare come lo strumento necessario e indispensabile per sopravvivere.

I personaggi di Chabrol che quando uccidono lo fanno sempre per sopravvivere o per motivare, sulla morte degli altri, la propria vita, con **Ucciderò un uomo** uccidono, o perlomeno desiderano uccidere, per annullare loro stessi e per svanire.

In questo senso il passaggio dall'**idea dell'azione** (il desiderio della vendetta in Charles Thenier) alla **pratica dell'azione** è un passaggio astratto e ideale, perché fittizio, e che in Chabrol equivale allo spazio percorso tra lo **spettacolo** del suo cinema e

il **nulla** del suo cinema, ed è proprio partendo da questo movimento reale, effettivo eppure inappagante, che nel cinema di Chabrol la mancanza dello spettacolo e dell'azione, la sospensione insoddisfatta dell'attesa, si riscattano e diventano emozione. In altre parole, fino a che Charles Thenier **vuole uccidere** è l'idea auto-espansiva della vendetta ad essere l'oggetto dello "spettacolo" (i preparativi dell'azione, l'odio, la lucidità della fantasia ecc.); quando Charles Thenier invece **deve uccidere** e non uccide, l'oggetto dello spettacolo evidentemente non è più né l'attesa della vendetta, né la sua sospensione, ma il nulla, il vuoto totale, la scoperta della mancanza del motivo e del movente di tutto l'itinerario emotivo percorso. Ci troviamo cioè di fronte non tanto al fallimento della vendetta, quanto al fallimento definitivo di un'idea o di un'illusione di vita.
Ma ad un'analisi appena approfondita risulta chiaro che il film non tradisce nessuna attesa, non viene meno a nessuna promessa, in quanto il film non è che il viaggio percorso tra la proposta e la scoperta di un vuoto narrativo, e in questo viaggio comunque è riuscito a muovere tutto un meccanismo emotivo che si è sviluppato non sullo schermo ma fra tutti coloro che si sono lasciati coinvolgere da quest'altra illusione chabroliana. Il desiderio della vendetta (il tema narrativo centrale del film) se per il protagonista era una volontà a cui dedicarsi completamente, un'invenzione da verificare anche praticamente per far cadere ogni illusione, per lo spettatore è una verifica e una esercitazione sulle proprie capacità esistenziali.

Ma è giusto, poi, affermare che il protagonista di Chabrol uccide per svanire? Svanire in che senso? Può il niente svanire nel niente?
Charles Thenier, è chiaro, è il niente. Egli vive una sua illusione privata, percorre un itinerario illusorio che collega due sue immaginazioni ideali: l'amore, la bontà, l'infanzia da una parte, l'odio e l'abbiezione dall'altra.
Tra questi due estremi clamorosamente falsi egli si riconosce solo nell'atto di volontà della vendetta, che quanto più è desiderata tanto più diventa vera e che è motivata da qualcosa (l'uccisione del figlio) che comunque è, e rimane per tutto il film, un elemento della sua immaginazione.
Thenier, scrittore di fiabe, proietta la sua esperienza emotiva in un mondo immaginario (che per lui è l'unico che si possa vivere a livello esistenziale), ricercandosi nella realizzazione pratica di quel mondo. Il suo desiderio insomma (e in questo caso anche lo scopo ultimo del cinema di Chabrol) è quello di trovare un motivo finalmente e magicamente **vero** in una esperienza esistenziale tutta inventata.
La novità in Chabrol è che questa volta la fuga (elemento fondamentale e ricorrente del cinema di Chabrol) è condotta all'inverso, non porta alla sconfitta ma al superamento della sconfitta. Il protagonista di **Ucciderò un uomo** all'inizio del film non fugge da una realtà preesistente ma si addentra in una realtà che non conosce. La sua "fuga" quindi diventa una continua scoperta, una avventura interminabile, un'apertura senza orizzonti, dove fuggendo nell'illusione e vivendo l'illusione fino in fondo non muore ma rinasce. Charles Thenier rinascendo scava e ritrova un suo presente diverso, rifiuta il suo passato e rifiutandocelo cinematograficamente (ne vediamo solo poche immagini anonime di un filmino a 8 mm.) traduce il suo futuro in termini di presente cinematografico (la dilatazione dei tempi narrativi di preparazione nei confronti dell'atto della vendetta).
Ma il motivo conduttore del film (la vendetta) come abbiamo visto non arriva a compimento e il film, che si fondava quasi esclusivamente su questa attesa, si ferma sul vuoto che a questa

subentra: la vendetta, idealizzata come momento dell'azione, non
è altro che l'identificazione di una solitudine e di un'angoscia.
Alla fine del film la solitudine del protagonista è ormai totale,
cessata ogni determinazione a voler perseguire ancora delle il-
lusioni, non ci sono più aspirazioni né doveri da compiere né
scelte da affrontare, non c'è più amore né bisogno d'amore, non
c'è più possibilità di dialogo (le straordinarie banalità ripetitive
di Gegauff) né desiderio o possibilità di liberazione.
Scoperta la verità ultima e più amara, e cioè che anche la ven-
detta altro non era se non un tentativo di identificazione con se
stesso, il protagonista di Chabrol cessa la sua funzione strumen-
tale, svanisce e si annulla in uno schermo che è ormai neutrale.

II. IL VUOTO, IL PIENO E LA VERTIGINE. Il cinema di Chabrol,
insieme a quello di Ferreri, si definisce in una poetica di vuoti e
di pieni. In ogni film di Chabrol esiste l'incontro-scontro tra per-
sonaggi vuoti e personaggi pieni, il contrasto dialettico tra spazi
vuoti e spazi pieni, mondi chiusi e mondi aperti, ripulse e coe-
sioni, e tutto lo strutturarsi narrativo, tutta l'atmosfera stilistica
del film sono generati dal movimento di attrazione esercitato dal
pieno sul **vuoto** e, insieme, dal senso di vertigine dato al **pieno**
dal **vuoto**.
Il cinema di Chabrol è un cinema dell'ambiguità al livello dei falsi movimenti che esso genera e degli apparenti punti di stasi a cui si riferisce, dove modifiche appena percettibili nelle strutture dell'universo cinematografico chabroliano comportano di riflesso squarci prospettici amplissimi e totalmente rinnovati nelle strutture stilistiche e ideologiche di quel cinema e, conseguentemente, nelle analisi ad esso collegate.
Mentre il cinema "moderno" tende a strutturarsi sempre più in un tempo-spazio e in un divenire cinematografici privi di punti di riferimento, dove cioè il fine trascende e si disarticola dal suo divenire, l'esito espressivo dalla sua concezione e sviluppo, il cinema di Chabrol si identifica e si stabilizza in un movimento interiore metodico, dove ritornano puntualmente, nello sviluppo stilistico e nella narrazione, le stesse soste, gli stessi luoghi e gli stessi motivi, che in realtà diventano ben presto gli stimoli di un movimento effettivo e diverso, non più falso ma dinamicamente mobile nella sua diversità, nell'accumularsi di momenti e di emozioni cinematografiche, in una rinnovata e rivoluzionata, problematica e dialettica distanza con le cose, i motivi e i fini che il cinema di Chabrol tratta e persegue.
Il principio e la fine, la tesi e la sintesi del cinema di Chabrol non sono che poli omologhi, coincidenti e sovrapponibili di uno stesso movimento circolare.
Il cinema di Chabrol, in questo senso, appare sempre di più co-
me il principio del ritorno o il ritorno al principio (da qui lo squi-
librio o lo smarrimento di chi non conoscendo profondamente
Chabrol ad ogni suo nuovo film vede messa in difetto qualsiasi
idea precostituita), dove tale cinema, al di là di tutte le sue ap-
parenze e di tutti i falsi movimenti, s'identifica solo nel suo di-
venire, nel suo crescere progressivamente su se stesso, nell'in-
timo processo di auto-costruzione e verifica, e solo in esso si
apre e si svolge, inseguendo e raggiungendo conclusioni "cine-
matograficamente" sempre armoniche ma esistenzialmente (poe-
ticamente e dialetticamente) momentanee e provvisorie.
L'universo di Chabrol si situa dunque in uno spazio indefinito e
indefinibile, in un tempo scandito e irreale, tra **ciò che non è** (e
non è mai stato) e **ciò che non è ancora**, in definitiva in un tem-
po-spazio cinematografico (l'angoscia senza aperture che solo
Chabrol sa dare) dove rimane se stesso non ciò che **è rappre-
sentato** (ovvero ciò che, essendo oggetto di rappresentazione, è

per il cinema già morto) ma **ciò che non può essere rappresentato**, in quanto ancora astratto o ancora ideale o idealizzato. Ma il fine ultimo e aprioristico di Chabrol tende forse anche al superamento di questo stato di fatto nella forza interna, nascosta ma intuitiva, che motiva la ferma determinazione a portare fino in fondo il discorso. Ciò che è vivo in Chabrol (cioè: il processo evolutivo del suo cinema e il suo auto-condizionarsi e moltiplicarsi dialettico) vive proprio nel suo superarsi comunque, nel suo auto-sfidarsi, nel suo negarsi e riaffermarsi, nel contraddirsi e ribadirsi...

III. UNA PARENTESI SISTEMATORIA. LE TRE ETA'. L'IDEOLOGIA E LA MORALE. Il cinema di Chabrol si può dividere in tre grossi periodi che, segnando l'intero itinerario di una formazione e di un'esperienza, coincidono praticamente con le tre età dell'uomo: quella della giovinezza, della maturità, della vecchiaia e della morte.

L'età della giovinezza, che si sviluppa attraverso vari momenti: il momento della scuola (**Les cousins** e **Le beau Serge**), il momento della formazione (**Les bonnes femmes, Ophélia** ecc.), il momento dei tentativi e delle prove (**A double tour** ecc.), fino ad arrivare al momento delle verifiche e delle sconfitte (**Marie Chantal contre le docteur Kha**).

L'età della maturità o della famiglia, dove attraverso la mediazione di un articolato e dialettico sviluppo stilistico-ideologico viene svolto un lungo excursus attraverso i ''peccati più tipici'' di una certa società borghese (ambiente prediletto da Chabrol) e le ''fasi mitiche'' di un certo cinema: la ''gelosia'' e la ''finzione'' in **Le scandale**, l' ''ambizione'' e l' ''apparenza'' in **Les biches**, l' ''amore'' e l' ''ambiguità'' in **Stéphane** ecc. ecc.

Infine **l'età della vecchiaia e della morte,** dove senza nomi e senza più legami, senza più sogni né ricordi, si vive ormai solo per l'illusione (**Ucciderò un uomo**), o addirittura fuori dell'ultima illusione (l'inseguimento folle del suicidio in **Le boucher**).

Oppure, più in breve, si può dire che tutto il cinema di Chabrol non è che lo spazio che intercorre tra un'illusione e il suo fallimento, dove tale spazio viene scandito ritmicamente secondo i vari tentativi e fallimenti dei personaggi chabroliani e, parallelamente, dal restringersi progressivo del numero degli stessi personaggi, in un procedere lento che partito da una fede quasi cieca nella possibilità taumaturgica dell'**incontro** e della **comunicazione**, è arrivato ad una corsa sempre più veloce verso l'individualismo e l'anarchia: s'inizia, così, dal fallimento dei grossi gruppi (**Les cousins**), per arrivare al fallimento dei piccoli gruppi (**Les bonnes femmes**), al fallimento della famiglia (**Le scandale**), dei triangoli (**Les biches**), della coppia (**Stéphane**), e infine dell'individuo (Charles Thenier di **Ucciderò un uomo**)...

Ma al di là di tutti questi tentativi sistematori quello che risulta chiaro è che Chabrol, come tutti i veri autori, porta avanti attraverso ogni sua opera un discorso creativo-espressivo e stilistico-ideologico a largo respiro, dove ogni film si riflette intimamente nell'altro ed è, o magari lo diventa insieme al successivo, il complemento, lo stimolo e il prolungamento di quello che lo ha preceduto.

Il discorso cinematografico sviluppato da Chabrol è insomma un divenire che continua, che, sia pure condotto su di un universo definito da contorni e parametri metodicamente ritornanti, evolve comunque, dissimulandosi di continuo.

Nel cinema di Chabrol, infatti, anche le pause sono delle messe a punto o delle sistemazioni stilistiche, e ogni scatto in avanti (**Les bonnes femmes, Marie Chantal, Le scandale, Les biches,**

Ucciderò un uomo ecc. ecc.) si rivela sempre un vero e proprio terremoto per ogni incauto tentativo classificatorio tentato su Chabrol.

Esemplificando vediamo che **Stéphane,** in questo senso, non è che la ''banalizzazione'' narrativa e la sistemazione stilistica dell'assunto etico che muoveva **Les biches** (così come **Le boucher** lo è per **Ucciderò un uomo**); come d'altra parte, **La tigre se parfume à la dynamite** e **La tigre aime la chair fraîche** sono stati a suo tempo la ''banalizzazione'' di **Marie Chantal contre le docteur Kha,** in quanto sono stati la traduzione, attraverso l'uso strumentale dei canoni narrativi-stilistici-espressivi di un ''genere'' cinematografico, della scoperta e la contemporanea verifica e consumazione del mondo ideologico-morale che presiedeva **Marie Chantal.**

Se è con **Les bonnes femmes** che si è conclusa per Chabrol la ricerca e la conterminazione del suo universo cinematografico e di tutti i suoi riferimenti stilistici, è da quel momento in poi che Chabrol ha preso a sviluppare il suo discorso aprendo sempre più quell'universo, sezionandolo sempre più profondamente, isolando sempre di più quei suoi riferimenti, ricercando continuamente nuovi equilibri, che diventavano sempre nuovi squilibri, ricostituendo armonie che si rivelavano poi sempre false armonie, che generavano vuoti e sensazioni di vertigine.

Con **Marie Chantal** Chabrol supera lo stadio delle esercitazioni stilistiche e delle verifiche, per denunciare e svolgere con lucidità progressiva un motivo stilistico-ideologico fino allora insospettato nel suo cinema: l'universo umano del cinema di Chabrol, con **Marie Chantal** diventa per la prima volta anche un universo ideologico.

Marie Chantal, infatti, al di là della sua patina di film di ''genere'', è un vero e proprio excursus stilistico-creativo, riflessivo e coinvolgente, lungo la discriminante dialettica tra un universo morale ed un universo ideologico, l'ambiguità dell'uno e la chiarezza dell'altro.

Ideologia e morale. Cioè: i due punti estremi e fondamentali di quell'equilibrio da Chabrol continuamente cercato e mai completamente raggiunto.

Tutto il discorso di Chabrol si chiude rigorosamente in tale ricerca e si manifesta nella scansione continua di questo tema assoluto, prioritario e ossessivo del suo cinema, che poi non è altro che quello dell'uomo contro le sue illusioni.

E' in questa idea il nucleo narrativo e ideologico del cinema di Chabrol: al di là dei suoi fallimenti l'uomo riesce a vivere attraverso le sue illusioni, che di volta in volta possono essere la fuga nella finzione o la fede nell'apparenza o la ricerca di un equilibrio tra ideologia e morale...

Per dare corpo a queste illusioni, per raggiungere questi suoi traguardi immaginari o queste sue armonie ideali, l'uomo supera ogni ostacolo che si frappone al suo cammino, strumentalizza tutto ciò con cui viene a contatto.

Ecco allora che gli omicidi, che nel cinema di Chabrol sono sbocchi narrativi consueti, diventano anche alibi esistenziali, boccate di ossigeno per corpi che stanno per soffocare.

Ecco che il desiderio di unirsi in coppia (altro tema ricorrente e fondamentale in Chabrol) nasconde anche un istinto vampirico, che si rivela ben presto un fine strumentale che conduce sempre al tentativo di sostituirsi ''all'altro'', cioè a **quello che non si è o non si è ancora**: si guardi il travestimento di Stéphane Audran in **Le scandale,** o il cambio di personalità di Why in **Les biches** che ruba non solo la voce ma addirittura i sentimenti della partner-antogonista Frédérique, o il rivivere reciprocamente le rispettive esperienze (la colpa e il sospetto) del marito e della moglie in **Stéphane.**

In questo senso in Chabrol la **ricerca della coppia** non è altro che la materializzazione di un conflitto individuale del protagonista.
Il conflitto tra la coppia non è certo nella rappresentazione dell'universo della coppia, ma nella rappresentazione del sentimento e dell'angoscia della coppia, cioè del sentimento e dell'angoscia della solitudine.

IV. IL CINEMA DEL PRESENTE. LA NOSTALGIA DEL CINEMA. Ad un primo livello di lettura sembra quasi che Chabrol conduca il suo discorso senza una volontà determinante (il costante "disimpegno" del tema primario, l'occhio aperto al mercato, il riferirsi più o meno diretto alle "mode" ecc.). I suoi temi sono spesso ripetitivi, i luoghi stilistici e i poli narrativi dei suoi film sono spesso prevedibili in partenza, eppure, sempre, il suo discorso alla fine riesce a salvaguardare miracolosamente un suo sviluppo tipicamente "arbitrario".
Ma quanto è falso poi questo arbitrio? quanto è profondo invece lo spazio che Chabrol lascia aperto all'approccio dialettico tra l'opera e il suo destinatario, l'oggetto e il superamento dell'oggetto, il segno e il suo sviluppo, l'idea materializzata (ovvero: la immagine cinematografica e l'ambiente che la suggerisce e condiziona) e la sua frantumazione e consumazione, la sua negazione e ricostituzione (ovvero: il processo cinematografico e il suo universo concluso)?
In Chabrol ogni "errore" è corretto da un "errore successivo", ogni annotazione che per un momento ha dato l'idea di un qualcosa di accertato o affermato viene presto contraddetta dalla scoperta di una nuova prospettiva stilistica e ideologica che, nell'universo cinematografico chabroliano, rende vago il "definitivo", affascinante il "banalizzato", misteriosa la chiarezza, armonica la ambiguità o ambigua l'armonia...
Ed è qui, in questo gioco di specchi e di apparenze che si predispone e diviene tutto il fascino particolare, e l'emozione di partecipare coinvolgendosi con esso, del cinema di Chabrol.
Con il pretesto illusorio di inseguire o di ritrovare un falso itinerario o un'apparenza, s'individua tutto un mondo, tutto un vuoto che si costituiscono autonomamente e logicamente.
Un **mondo** e un **vuoto** che sono coppia e negazione, muro e specchio, verità e finzione, rinuncia e dedizione, ma che in realtà rimangono elementi legati intimamente (stilisticamente e ideologicamente) da nascoste leggi di coesione, uguali e contrarie a delle leggi di ripulsa che contribuiscono a formare di nuovo nello spazio-tempo cinematografico di una ripresa o nell'attimo-eterno di una emozione, i termini fissi di una legge che **distrugge** costruendo, che si sviluppa **resistendo.**
Il vero itinerario di oggi (il cinema del presente) per Chabrol è anche il falso itinerario di ieri o già di domani: la nostalgia del cinema che "non si può più fare", il presagio del cinema che è già "inutile fare"...
E' certo che Chabrol, immerso nelle vane apparenze e nelle ambiguità del suo cinema, ha sempre percorso una strada solitaria. Ha consumato pellicola per confessare un suo incubo segreto (ma poi non tanto) che è poi l'incubo del mondo-cinema in cui viviamo, e cioè che il domani, nel cinema e con Chabrol, è già venuto.
Nel cinema di Chabrol esiste una molteplicità di temi che confluiscono in un tema generale e comune: quello dell'uomo immerso nella realtà contingente che lo circonda e in quella ben più misteriosa e insondata di se stesso, l'individuo, le età, le sue lotte ecc.
Nel cinema di Chabrol c'è un costante conflitto di presupposti: partendo dai modi chiaramente delineati di una realtà sin troppo "riconoscibile" ed ambiguamente rappresentata in un naturalismo tanto sfacciato da divenire equivoco, si arriva ad un aggrovigliarsi di finzione e immaginazione (finzione che naturalmente è più "reale" della realtà, ma tutto questo porta ad un altro discorso), nella chiarezza allucinata di un sogno o nell'armonia cristallizzata di un incubo.

Ma al di là di questa dialettica interna e primaria, quello che qualifica essenzialmente il cinema di Chabrol è il ritornare, nello stesso tempo aperto e critico, metodico e pieno di logica, di una atmosfera e di un tono stilistici, di una scrittura cinematografica tipicamente chabroliana che si annega e ci annega, si suicida e ci uccide nel tono amaro di una sconfitta sempre più chiusa, dove tutto cede e si schianta, cade e corrompe, nell'esplorazione sempre più profonda di orizzonti circolari sempre più definiti e ristretti, dove fatti d'amore collimano con fatti d'angoscia, dove anche gli specchi si frantumano (le labili illusioni della coppia in **Les biches**), cedono le pareti riccamente addobbate delle case borghesi **(Le scandale)**, si spandono in un'esplosione di colore gli alberi di un giardino privato **(Stéphane)** nell'autopsia cinematografica di un zoom autottico, miracoloso e inclemente...
Tra il senso di una eccedenza e di un rifiuto, la vita si ritrova e riscopre ancora una volta in quel parzialissimo "miracolo" che è l'universo chiuso-aperto del cinema, nello spazio fittizio di una velleità, nel tempo ambiguo di una apparenza.
In questo lento ma progressivo e metodico svilupparsi-concludersi, il cinema di Chabrol ha percorso fino alla fine il suo itinerario circolare, ritornando dopo tanto cammino al punto di partenza e ritrovandolo naturalmente diverso, ovvero uguale ma immerso in condizioni mutate, dove tutto è cambiato, ora da allora, adesso per dopo, nel movimento e nel divenire, nelle prospettive e nelle strutture del tempo e dello spazio cinematografici.
Il momento più alto e profondo del discorso di Chabrol è dunque in questo chiuso futuro, è nella voragine di fronte alla quale ci ha posti e al senso di infinita vertigine e attrazione che essa riesce a darci: al di là di interpretare il nulla, rimane il superfluo di reinterpretare e rivivere se stessi.
Chabrol percorrendo instancabilmente tutto un mondo labirintico di realtà speculari e di certe apparenze, è arrivato a sfatare l'ultimo mito: al di là di noi stessi non c'è più l'universo delle fughe e delle illusioni, il falso ritrovarsi o accettarsi nelle immaginazioni, al di là del cinema non c'è più che un orizzonte ora conciuso e senza scampo, e con **Ucciderò un uomo,** nella sua ultima inquadratura, c'è solo una vela che si avvia senza alcuna fiducia verso un orizzonte fermo.
Con l'ultimo Chabrol diciamo che il suo cinema ha chiuso la possibilità di un dialogo, non scende più verso di noi ma opera un regresso su se stesso.
Nell'ultima inquadratura di **Ucciderò un uomo** non c'è né l'avvicinarsi ad una conclusione, né l'allontanarsi da un termine, ma c'è l'espressione della rinuncia ad una scelta: la vela di Charles Thenier esce dallo schermo non perché non lo accetti più o perché lo rifiuti, ma perché ci si sprofonda e lo consuma.

PIERO SPILA

QUE LA BÊTE MEURE (Ucciderò un uomo). *Regia*: Claude Chabrol; *sc.*:
Paul Gegauff dal romanzo di Nicholas Blake "The Beast Must Die"; *f.*
(eastmancolor): Jean Rabier; *fon.*: Guy Chichignoud; *m.*: Pierre Jann-
sen e Brahms; *mo.*: Jacques Gaillard; *int.*: Michel Duchaussoy (*Charles
Thenier*), Caroline Cellier (*Hélène Lanson*), Jean Yanne (*Paul*), Anouk Fe-
rjac (*Jeanne*), Marc Di Napoli (*Philippe*), Maurice Pialat (*il commissario*),
Guy Marly (*Jacques Ferrand*), Lorraine Rainer (*Anna*); *pr.*: André Géno-
vès per Les Films La Boétie (Paris)-Rizzoli Films (Roma); *o.*: Francia,
1969; *d.*: Cineriz

La regola e il mistero

> « Il bene, il male, il sangue, lo sperma, i vini rosati, gli olii, gli aromi creavano, intorno alla generosità di Eliogabalo, innumerevoli irrigazioni ».
>
> Antonin Artaud

Nel ritmo di formazione delle cose vi sono dei gradi, sempre i medesimi, attraverso i quali queste cose devono passare, punti obbligati per giungere ai principi di cui basta aver in mano la chiave, anche di uno solo, per penetrare la realtà fino in fondo, all'origine. Come dire che **Nazarin**, pur quasi isolato a connotarci l'emanazione politica di Buñuel, può nella sua parzialità stabilire dei gradi di avvicinamento all'idea, aprire delle porte sull'unico magma della forza primordiale. Niente più che cenni, ma sufficienti a farci scoprire **Nazarin**, l'anarchico incoronato di spine, come figlio del regista spagnolo, per quanto riesca a negarne la paternità e a smentire una parte della sua storia allontanandosi dalla prospettiva orizzontale in qualche modo omogenea (poniamo a capisaldi **El angel exterminador** e **Belle de jour**) e introducendo all'interno della filmografia un elemento di stranezza, di argomentazione diversa, un'immagine allogena da verificarsi con gli assiomi delle pretenziosità critiche. Due idee-forza si scontrano nel presente: data l'ipotesi che esista in Buñuel un principio di cinema rivolto a rappresentare quasi ontologicamente il mistero, l'esoterico, l'ambiguo, dunque a ideare il film come esperienza sotterranea dai geroglifici intraducibili in simboli del nostro codice etico-politico, a « riattivare dagli inferi le forze che alimentano i riflussi, che scuotono le città e inaridiscono i deserti, che sostengono la vita e che la fanno abortire, che smuovono gli dei e che li affossano »[1], alcune altre opere — ad esempio **Nazarin**, ma anche **Viridiana** e **The young one** — trasgrediscono al teorema finalizzando i procedimenti segreti verso un didatticismo apologetico, in direzione di racconti-messaggio stracolmi di verità morali da cospargere su passivi spettatori. I simboli occulti, il mostruoso, l'equivoco, a confronto con le tensioni apoditiche paiono raggiungere un più alto livello di comprensibilità, farsi metafore trasparenti di concetti identificabili a livello ideologico spogliandosi in parte del loro esoterismo per essere utilizzati a strati più superficiali dell'interpretazione. Ma se Buñuel rispetta in questo modo il principio della molteplicità, delle aperture, trasformando il suo cinema, tutto il suo cinema nella dimostrazione puntuale delle tesi dei suoi film — misteriose e dalle infinite letture, empiricamente riducibili ad una formula in cui l'arcano, il segreto incorporano la storia ed erigono a tesi da confermare la indimostrabilità di qualsiasi tesi —, proprio l'anima rituale ed orfica contamina l'intenzione dell'aforisma e disunisce il quadro strutturato immettendovi la contraddizione ammiccante, il richiamo all'occulto. Ciascuno dei suoi gesti è così a doppio taglio: ordine-disordine, unità-anarchia, poesia-dissonanza, ritmo-discordanza, grandezza-puerilità, generosità-crudeltà, e spinge il molteplice alla riunificazione. Buñuel è un disordine in atto, « un dio unitario, che riunisce l'uomo e la donna, i poli ostili, l'Uno e il Due, è la fine delle contraddizioni, l'eliminazione della guerra e dell'anarchia, ma per mezzo della guerra, ed è anche, su questa terra di contraddizioni e di disordine, la messa in opera dell'anarchia. E l'anarchia, al punto in cui [Buñuel] la spinge, è la poesia razionalizzata »[2]. Su di essa così si fondano le metafore più grossolane

[1] "Eliogabalo" di Antonin Artaud
[2] op. citata

ed esplosive, gli strani accostamenti ai segni ideografici, il dubbio totale ed eterno contro il pensiero cartesiano per metterlo in crisi di fronte alle proprie rinunce umane. L'ipotesi dimostrativa quindi, che avrebbe dovuto caratterizzare nel progetto la qualifica politica declamatoria e barricadiera, perde nella prassi i suoi termini, conservando i dati di una politicità meno spicciola, di un intervento eversivo in quanto fondato sull'ignoto traumatizzante escluso dalla Storia come elemento di pericolosa perturbazione. **Nazarin** mantiene, a dispetto della struttura costrittiva, la capacità di turbamento nel piano meno scoperto della storia; se in altri film non esiste che il mistero, qui il mistero c'è a scapito dell'intrigo, emerge in continuazione ma di nascosto, incontrollabile alla vigilanza immediata della superficie di lettura.

Il neofita del Calvario messicano vive il cammino della croce in compagnia di due donne smaniose di sesso, incontra ladroni evangelici, Pilati dalle mani sporche, ripetendo un dato della tradizione, un tour regressivo nel mito arcaico, e tutto sul piano della trasparenza culturale e politica, ingannandoci però nuovamente sul grado di significato da attribuirgli. Se **Nazarin** conta non è per la immediata disponibilità ideologica, la violenza rabbiosa di stampo morale, la blasfemia contro la matrice cristiana, non è per la brutalizzazione empirica e l'uso tatticistico, ma per il mistero che si cela nella sua esistenza, per il vuoto che lascia l'impossibilità per un regista ad amare troppo il cinema, per il rapporto mostruoso e represso che oppone il principio maschile a quello femminile e li offre storicizzati alla coscienza dello spettatore incapace di vivere la sua umanità.

Non a caso l'odissea di Francisco Rabal inizia con un supremo atto di amore, la nascita, l'offerta della vita alla vecchia stampa '800 che trasforma con il sangue della dedizione un rantolo mortale in respiro. L'immagine fissa della morte si dissolve nel movimento dei personaggi della storia, nei loro gesti, nella voce, negli spazi pieni, mentre un taumaturgo compie la sua lotta contro i tetri giochi dell'eterno, abolendo il mito di Thanatos dal cosmo riproducibile oltre il segno della scheletricità. L'Eros vincitore batte i minuti della reincarnazione, e sprofonda nell'arte illusoria dei prestigiatori: un cappello a cilindro genera il miraggio della vita trionfatrice mentre una lunga falce copre il tempo con la sua ombra. Amore e morte.

Amore prima di tutto. Quello del regista per il cinema, per le immagini della finzione, per gli attori, per il décor, amore possessivo, dalla violenza erotica penetrante che non ammette verginità pudiche nel desiderio dell'amplesso totale, lucida passione, mitomania, e al pari sogno frustrato, impotenza orgastica, morte del sesso: la macchina da presa avvilita nei campi lunghi, in rapido movimento verso la scena, incapace di coglierne i segni, corrotta da altre inquadrature emergenti in dissolvenza, fissa sull'azione subisce lo scherno irrisorio della vita che entra ed esce dalla visuale del suo occhio ignorandone i privilegi. Si può quasi dire che il film si gira malgrado la presenza della camera, e al suo sguardo che ambisce il supremo potere fisico, tangibile, dei primi piani non rimangono che i campi ravvicinati della cadaverica staticità: il corposo luccichio di una lama, la densa trasparenza dei bicchieri, il peso spaziale di brillanti monete; e le uniche immagini di volti — Nazarin alla fine e la giovane appestata — en train de mourir per scomporsi e ridiventare nulla.

L'ossessione della morte fisica e di quella spirituale nel regno degli oggetti vincitori assume un'identica traccia connotativa sul piano iconologico, stabilendo insieme alla impotenza della camera una priorità del movimento che esige la vita annunciata dalla sua negazione: gli oggetti inanimati. L'occhio oppresso sanziona il ritmo fin dalle prime inquadrature spostando lo sguardo dal possessore (la materia senza vita) al posseduto (l'uomo), dalla

morte al respiro, ma la statica di questo rituale, mentre Nazarin
si affranca successivamente dal denaro dalla proprietà dagli abi-
ti, si frantuma distruggendo la falsa armonia dell'alienazione per
rendere attraverso la camera lo stato originario (o futuro) di
controllo umano.
Dunque Buñuel architetta un sovvertimento rivoluzionario e salva
il cinema perlomeno come progetto o utopia? O invece da lucido
becchino uccide i resti di una speranza, e vi sostituisce l'Eros
astratto della "vita reale"? O forse il contrario? Una cosa è cer-
ta, Buñuel non ha dimenticato che la finzione cinematografica è
un "atto" di vita, non una copia o un rispecchiamento di essa,
e come tale crede la nostra impotenza la medesima della sua
macchina da presa, il nostro incubo di sensi e cervelli legati da
catene invisibili il suo tragico dibattersi in una tela infinita, il no-
stro terrore della morte il suo, ed il suo film una tranche de vie
che si disegna casualmente in uno specchio, ferma restando l'in-
tegrità e l'autonomia di questa esperienza che si chiama film.
Le visioni orribili, i limiti atroci, i deliri, sono i contorni dell'uni-
verso storico a cui approda il nostro occhio appena esce dal le-
targo psichico in cui è stato cacciato. Un gesto di amore totale
è ancora nel pensiero, e a nessun livello è possibile una realiz-
zazione. Così ci chiariscono gli umori di Nazarin, così ci affligge
il sentimento mostruoso dei piccoli personaggi da teatro: nep-
pure a loro, sullo schermo ma entità reali, è concesso oltrepas-
sare la barriera.
Il cinema è la vita, e come la vita esibisce i suoi drammi, i mi-
ti, le paranoie ma anche l'utopia, il progetto, la speranza, ed è
questo che dobbiamo a Buñuel: aver compreso che il senso del-
l'esistenza è racchiuso tra le sbarre di un carcere dal quale si
può pensare — e costruire — la propria negazione.

FABIO CARLINI

NAZARIN (id.); *r.*: Luis Buñuel; *s.*: Benito Perez Galdos; *sc.*: Julio Alejandro, Luis Buñuel; *superv. dial.*: Emilio Corballido; *f.*: Gabriel Figuerea; *scg.*: Edward Fitzgerald; *fon.*: James L. Fields; *canti*: "Dios nunca muere" di Macedonio Alcala, e canti della settimana santa a Calanda (Spagna); *co.*: Georgette Somohano; *mo.*: Carlos Savage; *int.*: Francisco Rabal (*Nazarin*), Marga Lopez (*Beatriz*), Rita Macedo (*Andara*), Ignacio Lopez Tarso (*il sacrilego, ovvero "il buon ladrone"*), Ofelia Guilmain (*Chanfa*), Luis Aceves Castaneda (*il parricida, ovvero "il cattivo ladrone"*), Rosenda Monteros (*La Prieta*), Noe Murayama (*El Pinto*), Jesus Fernandez (*il nano Ujo*), Ada Carrasco, Antonio Bravo, Aurora Molina, David Reynoso; *pr.*: Manuel Barbachano Ponce; *dr. pr.*: Carlos Velo; *o.*: Messico, 1959; *du.*: 95'.

Il rosso segno del coraggio

« Da quando lo avevano vinto, ormai di tutto ragionava giudiziosamente »

Don Quijote

Aprirsi al futuro significa situarsi correttamente nel proprio passa-
to; è un tale sforzo che fa di Willie Boy un fantasma; un essere,
cioè, isolato, ma rappresentativo di una ricchezza sociale. Il fan-
tasma è un essere ambivalente, ambiguamente sospeso tra due
universi; è anzi non un essere, ma il rapporto stesso tra i due uni-
versi entrati in contatto: il regno dei morti e il regno dei vivi (nel
film di Polonsky l'universo indiano e quello bianco). Valicare i con-
fini del proprio universo è un atto eversivo e punibile, costituisce
una messa in questione dell'ordine e dell'armonia. La sfasatura

che ne consegue tra i rapporti di equilibrio provoca quella lace-
razione nell'ordine delle cose che è la storia, testimonianza di un
disequilibrio che attende di essere eliminato. Allora la storia di
Tell them Willie Boy is here (Ucciderò Willie Kid) non è che la
storia di uno scontro totale tra due universi, e il risultato dia-
lettico di tale scontro: il tentativo che Willie fa di superarne i
dati, di recuperare l'equilibrio, di integrarsi e di venire alla luce,
come indiano, nel mondo dei bianchi, e quindi nel loro film, poi-
ché i due universi sono qui anche due film, uno della notte e del
mito, da cui emerge Willie "come un fantasma", l'altro della luce
e della storia in cui verrà ucciso.
La natura dello scontro dà ragione del carattere fantastico del
film, e della conseguente messa in questione dei meccanismi
narrativi incaricati di rappresentarci la precarietà del tentativo di
Willie di contraddire coscientemente il mondo e la logica dei
bianchi. Questo tentativo non è casuale; è il risultato motivato
storicamente di un processo interno al mondo sconfitto degli in-
diani, di una contraddizione tra uomini come Willie che tentavano
di accettare il presente in maniera corretta (l'inserimento nella
città, l'abbigliamento, il lavoro in fattoria, la partita al saloon) e
uomini — come gli indiani della riserva, spettatori passivi — che
si arrendevano al presente o lo negavano puramente e semplice-
mente. Il rifiuto della passività comporta però l'evasione dal pro-
prio universo e l'immissione violenta in una realtà che infine,
dopo le esitazioni dello sceriffo, si accorgerà di lui per distrug-
gerlo. Willie, prima della coscienza, del rifiuto cosciente, era un
rinnegato (ma "rinnegato da chi?" — dai bianchi o dai suoi? La
storia ci darà la risposta: da entrambi), dopo sarà un nemico da
espellere. Il rifiuto dell'ordine indiano provoca lo scontro con la
luce, con la chiarezza dei bianchi e con la loro logica assorben-
te come uno strumento di conquista (l'antropologa). Tale scontro
comporta, ormai, un'accettazione incondizionata del proprio pas-
sato, ma di quello "vero", quello storico, che si definiva nella
lotta con i bianchi. Il tentativo di evadere dalla propria realtà
sociale conservandone il senso porta alla morte, ma anche a
conquistare decisamente una nuova dimensione, quella della sto-
ria e della coscienza; il tuffo nella storia (il ritorno al villaggio,
le armi e la giubba recuperate al passato) allontana Willie dal
mito e lo consegna a buon diritto al presente e alla "cronaca".
Ma guidati e costretti da Willie anche gli altri personaggi ritro-
vano le loro identità, gli uni situandosi nel tempo dopo aver bru-
ciato le posizioni di compromesso (quelle dello sceriffo e di Lo-
la), gli altri affondando in un passato sfuggente e indeterminato.
E' a questo punto che Willie "diventa" un fantasma; dalla scena
dell'incontro notturno con Lola in poi comincia un altro film che
definisce, superandolo, quello precedente. Le dicotomie costituite
dalle due storie d'amore e ricordo parallele, e dagli elementi in
contrasto interni ad esse, cambiano di funzione (i due diversi
rapporti erotici nella coppia bianca e in quella indiana; e, ancora,
da una parte la dottoressa libera dal peso del passato e acquisi-
ta a metodi "progressivi" di pacificazione sociale, dall'altra lo
sceriffo Cooper paralizzato proprio da un passato mediato dalle
rapsodiche evocazioni del vecchio aedo Calvert e dal ricordo del
padre; corrispondentemente, da una parte Willie che si crede li-
bero dal passato, dall'altra Lola, anch'essa, come lo sceriffo, am-
biguamente sospesa tra due epoche). Tali dicotomie si organiz-
zano ora su un diverso piano, mutano di senso, nella direzione di
metafore di due universi che vanno contrapponendosi; in una pa-
rola si radicalizzano nella rappresentazione di due realtà sociali
antagoniste. Il mondo degli indiani diventa quello chiuso delle
ombre e l' "altro" film inizia con una scena notturna il cui caratte-
re di apertura su un nuovo universo risulta dalla nudità dei corpi
al centro della radura; d'ora in poi i punti nodali della ricerca

della propria identità e delle ragioni di un'epoca passeranno, per Willie, attraverso le notti: il superamento del blocco nella nebbia (l'elemento che occulta il passaggio tra il regno dei morti e quello dei vivi), il tentativo di rubare un cavallo, la ricerca e il ritrovamento di Lola, il vorticoso abbraccio. La scena finale, l'ascesa al luogo di morte e il rogo, si apre su un tramonto che scivola nella notte, non quella degli indiani animata da figure, ma quella assoluta e immobile dell'equilibrio ristabilito a tutti i livelli. I due universi si incontrano, si fondono, l'uno assorbito dall'altro, e questo, vincitore, dal nostro di spettatori nell'oscurità finale dello schermo. Già prima di questo incontro solutorio, però, i due universi erano venuti a contatto, respingendosi; i tagli netti delle scene, il ritmo spezzato e artificioso della parte finale, sono determinati non solo dalle modalità dell'inseguimento classico, ma soprattutto da una contrapposizione di elementi eterogenei (ad esempio la fuga e l'inseguimento non sono — tranne che all'inizio — i due aspetti di un medesimo avvenimento, poiché si organizzano autonomamente; Willie lascia assurdamente tutta una serie di tracce, Cooper lo raggiunge perché è stato il solo a non seguirle) che si innesta su un meccanismo consueto e convenzionale per alterarlo irrimediabilmente. La simbologia che progressivamente si impone (ad esempio il fatto che Calvert sia l'unico colpito dalle fucilate di Willie, e che la sua eliminazione dalla partita coincida con l'affrancamento dello sceriffo dalla sua inerzia) e la organizzazione fittizia degli avvenimenti che con essa si afferma (i misteri che rimandano alla finzione stessa che li sorregge: è morto Calvert? E' morta davvero Lola, dal momento che la si vede chiaramente respirare? Come è morta?) non negano, superandola o trascurandola, la connessione con una certa realtà sociale, ma la sviluppano allusivamente e in profondo, ne evidenziano le implicazioni, ne accentuano paradigmaticamente alcuni aspetti, nel tentativo di offrirci un caso talmente esemplare da essere definitivo. Solo apparentemente metafora, allora, solo apparentemente e **formalmente** registro fantastico parallelo e intersecantesi con quello della realtà; invece sforzo espressivo di natura manieristica, dilatazione formale del reale per evidenziarlo meglio, deformazione prospettica per qualificare l'oggetto della visione — un procedimento che al cinema si risolve spesso in una caccia all'inquadratura "significativa" e che qui è motivato dal tentativo di afferrare e definire una storia, programmaticamente dichiarata esemplare, in un quadro sociale e storico instabile, di fluidità istituzionale, insomma di transizione: un periodo sospeso, nella storia della "civilizzazione" indiana (quella degli antropologi, delle missioni e del matrimonio in bianco sognato da Lola) tra due ordini di realtà: tra la memoria anche fisica e spiritica del passato, e il presente, che non offre elementi di stabilità culturale e emotiva, ma solo la comunione rigorosa e sofferta del ghetto. Il risultato di questo sforzo espressivo è una notevole tensione didattica. Ma la tras-figurazione del reale, il fantastico, sono presenti, oltre che in questa funzione esemplificativa, perché assunti dal mondo stesso del colonizzato come elementi di ordine nel caos della disgregazione sociale, come elementi compensativi. Il passato è bruciante; per decantarne e assorbirne la forza eversiva si deve allora trasporlo a un livello fantastico, in cui verrà rivissuto non più solo culturalmente, ma anche e soprattutto psichicamente, patologicamente nei modi di una nevrosi generalizzata: in questo mondo popolato da fantasmi e da inquietanti apparizioni la storia regredisce a mito.
Proprio un membro del gruppo di tribù cui appartiene Willie aveva introdotto, sul finire dell'800, il culto della "danza degli spettri", basato sull'evocazione medianica di fantasmi che avrebbero riportato tutto come prima. Anche questa è una maniera di restare fedeli al proprio passato: non la solidarietà puramente memoriale della ricognizione storica, ma quella immediata e vissuta del trance, che costituisce però, di fatto, un'accettazione passiva della civiltà che si vorrebbe rifiutare. Willie Boy accetta, invece, attivamente il presente; vivendo la "vera democrazia", quella che accetta gli indiani come se fossero uomini (e che si circonda di giornalisti che dipingono fedelmente la grande poltrona del presidente, e moltiplicano indiani inesistenti) sperimenta la radicale insufficienza e inadeguatezza di un compromesso non ancora possibile. Anche a livello di comportamento l'integrazione fallisce, poiché chiedendo Lola in moglie una volta alla maniera bianca e una volta alla maniera indiana Willie riceve un duplice rifiuto. Così, scavalcato dalla storia, egli ne contesta alla fine il procedimento da rullo compressore. Le forze estatiche hanno evocato, alla fine, un fantasma ben diverso da quelli che si annullano nel cerchio stesso della danza da cui sono sorti.

LUIGI SARACENI

TELL THEM WILLIE BOY IS HERE (Ucciderò Willie Kid). *Regia*: Abraham Polonsky; *sc.*: A. Polonsky dal romanzo "Willie Boy: a Desert Manhunt" di Harry Lawton; *f.* (technicolor, panavision): Conrad Hall; *fon.*: Waldon Watson, David Moriarty; *scg.*: Alexander Golitzen, Henry Bumstead (a.d.), John McCarthy, Ruby Levitt (s.d.); *m.*: David Grusin; *co.*: Edith Head; *mo.*: Melvin Shapiro; *int.*: Robert Redford (*Deputy Sheriff Christopher "Coop" Cooper*), Katharine Ross (*Lola*), Robert Blake (*Willie Boy*), Susan Clark (*Dr. Elizabeth Arnold*), Barry Sullivan (*Ray Calvert*), Charles McGraw (*Frank Wilson*), John Vernon (*George Hacker*), Charles Aidman (*giudice Benby*), Shelley Novack (*Finney*), Ned Romero (*Tom*), *pr.*: Philip A. Waxman per la Jennings Lang-Philip A. Waxman, Universal; *d. pr.*: Hal Polaire; *o.*: U.S.A., 1968; *d.*: Universal; *du.*: 96'

Cronache da un mondo perduto

« Abbandonarono la pianura aperta il ventiduesimo giorno di viaggio. Da parecchio tempo, ormai, si trovavano in territorio nemico, e ora che le terre fertili erano finite si stendeva davanti a loro la foresta, misteriosa e terrorizzante ». A. C. Clarke.

Prima del viaggio

« Ormai il cinema fa parte della vita, degli autori e di tutti: fa parte della realtà »... Ma il cinema è anche la crisi di Ermanno Olmi, la salvezza o (forse non più) la speranza dilatata e perduta nel sogno; il cinema che ha significato scoperta e felicità di una totale realizzazione proibita nei limiti del quotidiano, è ora il veicolo di un esplicito atto negatorio. E se il tardivo confronto non libera il regista dai vincoli della contraddizione, ma anzi lo costringe ancor più nel cieco viluppo del labirinto ideologico, il rituale della messa a nudo lo salva accostandolo alle forze dinamiche della cultura contemporanea. Così la sequenza-epilogo, con i lunghi totali dell'universo originario in dissoluzione, con i tagli disposti a rivelare completamente la solitudine di eroi degradati ad un destino inamovibile, stabilisce l'omologia — omologia rivolta più alle intenzioni, al punto di vista critico e demistificatorio che alle strutture e agli stilemi — con l'ultimo film di un grande regista americano. Howard Hawks dirige **El Dorado**, un western della crisi, negandosi ogni futura possibile reintegrazione nel "genere" con gli ultimi piani di J. Wayne & Co. simboli dell'epica eroicità ridotta in stampelle; Ermanno Olmi, a un livello più mo-

desto e personale, distrugge il mito popolare del suo cinema facendosi attorno la terra bruciata: alla esteriorità della congiunzione così incongiungibile e contraddittoria fa da filo indicatore una eguale linea di tendenza che definisce, a gradi e impegni diversi, la cinematografia di questi due autori come continuo superamento del proprio passato.
Lontano da Hawks per certi trasalimenti autoironici e per l'intenzione critica verso un intero "genere", ma a lui simile per l'amarezza e la sfiducia nella commozione di un sogno dissolto ed irrecuperabile, Olmi non ha paura di compiere un jeux de massacre della realtà più amata, di proibirsi definitivamente la salvezza in un universo fantastico. E come questa resa a discrezione passava per Hawks attraverso la strada di **Rio Bravo** — ma il mito di John T. Chance sarebbe rimasto ancora ad alimentare speranze e ricordi se non fosse intervenuto lo sceriffo J.P. Harrah ad ucciderlo, od almeno a ferirlo a morte distruggendo "nel cinema" la ragione d'essere di cinquanta anni di creazione spettacolare — così per Olmi essa traccia un solco e allontana il passato di una altra storia vissuta alcuni secoli orsono sulle montagne della Carnia, trasformando su quelle stesse montagne l'armonia uomo-natura nell'antagonismo più irriducibile.
Due film che, ciascuno a suo modo, parlano della crisi, anzi della morte di vecchi stereotipi irriproponibili sfuggiti per troppo tempo alle radiazioni del pragmatismo e del "principio di realtà", due totem senza più alcun valore sacrale affossati nella memoria.

Al bivio

I recuperanti dunque è uno di quei film che nascono dal ricordo di un altro film, da un'illusione conservata di immagini pure, e sognano di ripeterne la libera armonia ripetendone stile, strutture, spazi, tempi. Se **I recuperanti** esiste lo si deve a **Il tempo si è fermato**, e anzi **I recuperanti** inizia proprio dove terminava l'avventura del ragazzo e del guardiano di dighe, in quella valle silenziosa assordata da un suono improvviso che lungi da rimandare a una dissonanza significava uno stato di perfetta armonia, e lassù a duemila metri, in un limbo provvisorio, in una zona neutra, gridava il principio di un equilibrio universale, di una sospensione nella felicità raggiunta. Un attimo di pausa oltre le categorie abitudinarie, un istante di quiete naturale divenuto silenzio e pace cosmica, ma il giovane protagonista salendo recava su di sé il peso di una condanna — lui, solo morto in permesso, con la illusione sublime vinta da una eternità ridotta ad un breve termine dopo il quale il ritorno fra i vivi avrebbe sancito una nuova caduta nel caos della disarmonia, della problematica sociale, del consumismo, nel mondo dei managers o dei **Fidanzati**. Se dunque il mito non va oltre la limitata temporalità e l'abbandono della primordiale dimensione collettiva, la discesa dalla vetta della montagna soffre della contaminazione degli incubi e delle manie paranoiche, ma se ne appropria per rendere poi agli uomini gli stralci umanizzati di quello stato subliminalmente felice percepito come eredità degli spazi infiniti.
Così **Il tempo si è fermato** ha dato origine al **Posto**, ai **Fidanzati**, all'infelice **E venne un uomo**, a **Un certo giorno**, perdendo la sua misteriosa purezza, ri-generandosi in altre vite, in altri sogni che ne deterioravano i sensi concordi. E questo viaggio tra gli uomini, assomigliando più a una discesa infernale che a una assunzione di responsabilità, non poteva essere che una esperienza transitoria di esilio, in attesa di risalire sulle cime dei monti e, dimenticate alle spalle le scorie di un mostro in dissoluzione, riorganizzare i concetti di spazio e di tempo, di felicità e infelicità, di sogno e incubo. Magicamente, con lo stesso amuleto con il quale la prima volta ebbe in pegno un attimo di silenzio cosmico, Olmi invoca il passato, la sua isola perduta fra i boschi e il cie-

lo, e lancia esorcismi nella speranza della primigenia verginità. Ma il contagio che ha segnato le sue carni ora lo possiede totalmente concedendogli la regressione nell'universo ormai degradato: l'immagine fantastica del ritorno è il simbolo della mostruosità che racchiude nel suo aspetto deforme la morte, il sangue, la miseria, il pericolo. E' il prezzo di un destino irreversibile che costringe il vecchio guardiano della diga e il suo occasionale amico a tornare sulla paradisiaca montagna nella condizione traumatica di recuperanti, alla ricerca di uno stato originario continuamente messo in forse dal tritolo 1915-18. Non esiste più l'utopica speranza di una ascesa liberatoria, lo spazio e il tempo hanno perduto la dimensione di artefici solenni dell'armonia. Lo spazio è diventato il luogo privilegiato del pericolo, un insieme di trabocchetti, di insidie, un'entità nemica pronta a trasformare le sue viscere in terribili caverne ciclopiche; e il tempo l'ora della paura che si lascia dietro i sublimi accordi tonali per acquistare il convulso battito delle lancette divenuto suspense. La latitudine e la longitudine della libertà hanno subito un mortale scacco e segnano ora i limiti della prigione umana fatta disarmonia. Così il percorso semicircolare del giovane studente de **Il tempo** — dal caos all'armonia ancora al caos — celato con ossessività per lasciar vita al solo attimo centrale, diviene, contro quel primo illusorio viaggio, la struttura portante del nuovo film. Anzi, la coazione distruttrice non lascia neppure intatta la forma geometrica, costringendo la curva a dilatarsi sul piano per divenire una serie spezzata di ritorni, di contaminazioni, di slanci regressivi.
L'universo del paese alle falde della montagna incantata, in preda alla miseria, all'ignoranza, alla morte spirituale come conseguenza della morte materiale, si prolunga tra le balze e i costoni delle rocce dove risiede l'esatto corrispettivo di quella tremenda apocalisse: lo spazio si nega come luogo per la vita, ha subito la degradazione della violenza e ora non può che rendere la stessa violenza, celandola come un tesoro per usarla contro chi per primo ha perpetrato lo scempio; il tempo segna l'ora del pericolo, l'attesa di sapere se la bomba annullatrice che si sta disinnescando scoppierà. Similmente il taglio analitico che rallenta e quasi ferma l'azione al momento di una scoperta organizza in un tempo cinematografico dilatato gli istanti lunghi della tensione appropriandosi dei requisiti del suspense, anzi possiamo dire della tecnica originaria, pre-hitchcockiana, quella che si regge senza complicazioni sul meccanismo fondamentale dell'uomo-di-fronte-all'imprevisto lasciandoci al cospetto della nostra impotenza ad uscire dalla tela del ragno. La paura di un pericolo che si può celare negli anfratti più innocui, nei valloni più verdi, provoca uno scacco nel momento in cui al campo totale si succedono piani medi dei personaggi, primi piani del terreno, ancora totali degli uomini che scavano preoccupati, legandoci, noi ignari quanto gli eroi della finzione, alla frustrante esperienza dell'ignoto misterioso.
Così **I recuperanti** porge un rimando alla vita fuori del cinema, e fa di se stesso il continuum dell'angoscia quotidiana, angoscia di scoprire un misterioso ordigno inesploso, angoscia di lasciarsi vincere dalla morte, angoscia nelle lunghissime zoomate sui crinali della montagna quasi a penetrarvi per individuare un luccichio metallico, angoscia negli squallidi campi medi dei protagonisti fissati un istante più da vicino nella loro perdizione.
L'oscuro turbamento di un pensiero sospeso tra fantasia e proiezione reale di un mitico sogno genera l'impulso irrisolto a un balzo qualitativo, a un abbandono storico della nevrosi. Ma i due mondi che **Il tempo si è fermato** era riuscito a separare, distinguendo il centro della terra in preda al caos dalla vetta della montagna protostorica, ormai sono divenuti uno solo, un unico deserto di rovine, in cui le possibili scelte hanno perduto ogni senso discriminatorio: il vecchio ancora recuperante nel regno

del passato, il giovane al lavoro giù nella valle, uniti dalla disperazione che finisce per farli discutere sul rispettivo tradimento con la triste consapevolezza della inutile ragione. Non c'è dubbio che un solo potere domini l'intero universo: Du sale incrollabile, ma ormai una scelta vale l'altra.

FABIO CARLINI

I RECUPERANTI *Regia*: Ermanno Olmi; *s. e sc.*: Mario Rigoni Stern, Tullio Kezich, Ermanno Olmi; *f.* (*eastmancolor*): Ermanno Olmi; *ass. op.*: Loris Bellero, Taddeo Bontempelli; *m.*: Gianni Fierro; *mo.*: Ermanno Olmi; *int.*: Antonio Lunardi (*il vecchio Du*), Andreino Carli (*Gianni Lonigo*), Alessandra Michelotto (*Elsa*), Pietro Tolin, Marilena Rossi, Ivano Frigo, Oreste Costa, Mario Strazzabosco, Francesco Covolo, Mario Covolo; *pr.*: Rai/Produzione Palumbo, Milano; *d.pr.*: Gaspare Palumbo; *delegato alla pr.*: Tullio Kezich; *du.*: 90'.

Michelangelo sterminatore

1. **Prima persona**. Il protagonista di "Screen"[1] va al cinema quasi ogni giorno, in una poltrona delle prime file, per essere più vicino alla materia dei propri sogni. A differenza dell'eroe di **Peeping Tom** (L'occhio che uccide) di Michael Powell, il suo voyeurismo è assolutamente inoffensivo per chi lo circonda ma, come tutte le esperienze radicali, estremamente compromettente per chi lo pratica. Scegliendo di identificarsi totalmente con i personaggi dello schermo, egli incarna in modo estremistico la normale tendenza a sognare di chi va al cinema. Questa sua predilezione, e l'eccesso con cui viene praticata, ne fa un testimone d'eccezione, oltreché una vittima designata: egli non è uno spettatore che sogna ma un sognatore che assiste. Se il suo bagaglio è il desiderio, il suo dramma è l'immaginazione; per questo lo eroe di "Screen" è prima di tutto un eroe tragico: vive tutti i suoi film senza vederli oppure li vede senza viverli. Il suo destino non sarà meno singolare delle conseguenze quotidiane che la sua pratica comporta: esce da una mortificazione solo grazie a un sacrificio ancora maggiore, quello della perdita della propria identità. Votato allo smarrimento, aspira alla riconquista di quanto possa compensare ciò a cui ha rinunciato: quanto dà e quanto acquista — gli investimenti del desiderio — non sono il frutto di un calcolo deliberato, ma il precario risultato di una scommessa giocata con se stesso, in cui negarsi significa affermarsi maggiormente, scomparire emergere, attardarsi precedere. Il fatto di appartenere a questo terreno singolare, quello in cui perdersi può equivalere a ritrovarsi, rende attiva la sua totale passività, trasforma in una prima persona luminosa il suo opaco anonimato. L'eroe di "Screen", per parafrasare Carmelo Bene, è una pozzanghera illusa di essere la nuvola che riflette; per questo cessa di essere la metafora dello spettatore per diventare lo spettatore di una metafora che lo lascia incredulo e soddisfatto: questo film che si illude di possedere almeno quanto ne è posseduto, questi uomini di cui è la fedele incarnazione, queste donne di cui è l'amante infaticabile, costituiscono il processo della produzione artistica, il risultato concreto del lavoro dell'immaginazione. Accanto a chi guarda e nello stesso tempo si guarda guardare — i cineasti che non credono più a una realtà **nel** cinema ma a una realtà **del** cinema — vi è chi esaurisce tutta la propria energia in questo sguardo ostinatamente rivolto verso un solo punto, la stessa sorgente da cui, in un duplice movimento, nasce e si esaurisce. Essi sono come l'eroe di "Screen", non assegnano ai propri film un destino perché sono essi stessi questo destino. Si incarnano nei propri personaggi perché credere in loro, diventare loro significa prima di tutto accertarsi della propria esistenza. Anche se la loro ingenuità li situa al di fuori della sfera del pensiero — più che pensare sono i prodotti dell'esercizio di un pensiero più vasto e più anonimo che li sovrasta e li contiene — fanno venire in mente la vittima di un altro tranello: il lettore di cui parla Philippe Sollers. « Il nuotatore si dibatte: interpreta la sua parte. Tutt'al più indica, dove si trova, la corrente di cui è vittima ». Essi, al contrario, « credono di essere questa corrente: la loro dissoluzione diventa perciò ancora più facile ». Collezionatori di suggestioni, credono di donare ciò che hanno preso, di dispiegare quanto hanno ripiegato, nella semplicità di un risultato che vorrebbe pareggiare la complessità di un gioco contorto e crudele, di cui sono loro le prime vittime.

[1] « Schermo dai mille desideri » di Barry Malzberg, Olimpia Press Italia, 1969.

Zabriskie Point assomiglia a una immensa superficie piana, priva di prospettive, esattamente come uno specchio che aspira ad essere una finestra (sull'America, sulla violenza, sui rapporti tra vecchio e nuovo) senza esserlo. Come ogni superficie piana non contiene nessuna profondità, ma solo dei punti. Di questi uno ne viene privilegiato: il punto Zabriskie. Ma questo punto finale, questa **Z** che forse vorrebbe essere un azzeramento definitivo, una limpida neutralità dello sguardo, non è altro che un riflesso del punto **A**, il punto da cui nasce lo sguardo inquieto di Antonioni. **Il punto Zabriskie anziché designare il suo oggetto definisce le aspirazioni che ne hanno determinato il progetto.** Progetto doppiamente infedele ai propri propositi, **Zabriskie Point** finisce per essere un autoritratto drammatico in cui ogni linea cancella la precedente, ogni tratteggio schiarisce quanto vorrebbe mettere in ombra, nasconde per il nostro sollievo tutto ciò che dichiara di voler mettere in evidenza. Antonioni si identifica nei propri personaggi perché appartiene a loro. Ma in questa identificazione non dobbiamo vedere nessun inganno. A differenza di Arthur Penn, per esempio, o di Luchino Visconti, per i quali scegliere la via dell'identificazione significa illudersi prima ancora di illudere — sono essi stessi l'illusione dei propri film — Antonioni ha coscienza del carattere **persecutorio** di questa identificazione, della sua precarietà, dei rischi che essa comporta, della via lungo la quale prende forma, di quanto sia breve e illusorio il tragitto che lascia intravvedere. Mentre Orson Welles, nei panni di O'Hara, poteva concludere **The lady from Shanghai** con una specie di epitaffio: « Quello che conta è saper invecchiare », Antonioni fa di tutto per contrastare questo invecchiamento: **egli in fondo non sa coniugare il proprio passato (ciò che era, ciò che avrebbe potuto essere nella sua immobilità di fronte ad un mondo in evoluzione): i suoi film esistono proprio per insegnarglielo.** A **Zabriskie Point**, che solo per ragioni contenutistiche (ma le superfici non trattengono i contenuti, al massimo li disperdono per chi ha voglia di rincorrerli) può assomigliare a film come **Alice's Restaurant** di Arthur Penn, **More** di Barbet Schroeder, **Easy Rider** di Dennis Hopper e **Medium Cool** di Haxell Wexler, siamo costretti ad accordare una originalità assoluta che gli conferisce la prerogativa di autogiustificare le proprie presunzioni, di correggere dall'interno le proprie affermazioni, perché le tentazioni oggettive, le considerazioni "filosofiche", i propositi di critica "sociale" o "politica", vengono talmente sfumati, cancellati, appiattiti da costituire al massimo la **cornice** di questo grande specchio. Quello che conta è allora il processo attraverso il quale questo specchio, o quadro, prende forma, e i procedimenti con i quali questa forma si sfalda e si definisce, si afferma e si dissolve; forma che è solo un riflesso del vetro della camera continuamente preso di mira. Attraverso questo vetro, con l'evidenza propria dell'illusione,

possiamo scorgere l'America vista dalla Luna o, più propriamente, la Luna vista attraverso l'America, il che vuol dire anche che **Zabriskie Ponit** è un film cosmico, o lunare, né più né meno del suo autore, e che la grandezza di Antonioni, e la sua solitudine, si commisurano con questa distanza. Questa prima persona, l'identità tra soggetto e complemento oggetto, il fatto che **A** è uguale a **Z**, che la Valle di Zabriskie Point non è meno morta di Antonioni (ma che entrambi possono dare luogo a curiosi fenomeni di rifrazione e moltiplicazione della vita), tutto ciò fa pensare che Antonioni si è ormai reso conto di non avere niente da dire, nessuna filosofia da proporre, nessuna "incomunicabilità" da comunicare. A differenza dei suoi epigoni e dei suoi ammiratori, Antonioni conosce la propria incapacità di fare un **discorso**, di ricorrere ad un **vocabolario**, di mostrare o di dimostrare qualcosa di più o di meno del mutismo prodotto dall'esercizio della propria fantasia. **Zabriskie Point** è la messa in scena di un'**afasia** e il risultato di un'estraneità: si tratta di vedere cosa produce questo processo che sembra approdare al silenzio. Al di fuori di alcuni equivoci che dovrebbero essere ormai luoghi comuni (**Zabriskie Point** non è un film politico, non è un film sulla droga, non è un film sulla liberazione, non è un film sulla società repressiva), gli stessi equivoci che hanno fatto difendere il film ai più miopi e che lo hanno reso detestabile agli occhi dei più dotati (quelli di **Cinema & Film** prima di tutto), si tratta di vedere in che misura esso segna una rottura, o una deviazione, col resto del cinema di Antonioni; se questo taglio, meno brusco di quanto si possa pensare, costituisce l'esito di una modificazione già resa sensibile da film come **L'Avventura**, **Blow Up** o **Il Deserto Rosso**, o se si apre sul vuoto, prima tappa in una nuova direzione.

2. **Il luogo della contraddizione**. Quasi tutti i film di Antonioni si fondano su una specie di principio di ripetizione. Quello che viene ripetuto, in rapporto al quale acquistano maggiore evidenza le varianti introdotte di volta in volta, costituisce una specie di struttura ricorrente che può essere così riassunta:

avvenimento A: **Un omicidio, un suicidio, una sparizione oppure una disgrazia che rientra sempre in qualcosa di più grande che li comprende e li giustifica narrativamente**;

avvenimento A1: **omologo al primo, che lo ribalta, lo conclude, lo cancella o lo smentisce.**

Se l'inserzione del primo avvenimento, straordinario rispetto alla mediocrità della storia e alla banalità dei protagonisti, ha la funzione di illuminare meglio, grazie agli echi che suscita, una realtà che sembrava opaca e ovvia, il secondo mentre sembra ridare a questa opacità l'ultima parola, ne mette in luce la natura e le proprietà.

Cronaca di un amore comincia con la morte di Giovanna e si conclude con la morte di Enrico; in **Le amiche** vi è un primo tentativo di suicidio da parte di Rosetta e la ripetizione di questo tentativo, questa volta con successo; ne **Il grido** Irma scaccia Aldo dalla propria vita e al termine del film Aldo si toglie la vita; ne **L'Avventura** e in **Blow Up** si tratta dell'apparizione e della sparizione di due oggetti inquietanti, una donna e un delitto. In tutti i casi quello che conta è quanto i due avvenimenti mettono in causa, il sempre maggiore irrealismo a cui sono affidati, la caduta di attenzione nei confronti della verosimiglianza. Enigmi e tautologie, se da una parte la scelta di questi récits praticamente invariabili sembra testimoniare un desiderio di mettere in scena qualcosa che rimanga senza risposta e la cui risposta possibile **(la ripetizione, sotto altre vesti, dell'inspiegabile)** dovrebbe servire ad

infittire maggiormente il mistero e a far naufragare ogni inchie-
sta — dall'altra permane la tentazione di lasciare delle piste, di
piazzare dei segnali (il suono di una sirena, una passeggiata not-
turna in un parco), così che alla fine si possa sempre trovare un
mezzo per spiegare l'inspiegabile, per non allontanarsi troppo da
dove si è partiti. I film di Antonioni, che aspirano forse ad esse-
re enigmi insolubili per la logica dello spettatore, finiscono per
assomigliare a dei rebus di cui si può venire a capo, seguendo
il tracciato giusto. **Il Deserto Rosso**, sfuggendo a questa casisti-
ca, ne metteva in luce la contraddizione, lasciava spazio al mi-
stero e al sogno, suggeriva su un piano più immaginario l'eco dei
giochi filosofici dei film precedenti (ma la sua tenace oscurità,
che si prestava a contraddire le nebbie facilmente diradabili dei
film precedenti, è servita ai cacciatori pigri come falsa pista, più
ricca di promesse delle precedenti). **Zabriskie Point** sembra non
abbandonare questa specie di tessitura: all'inizio vi è un duplice
omicidio, quello di un negro e di un poliziotto; alla fine quello di
Mark. Ma questa catena si intreccia a una seconda, fondata su
una serie di avvenimenti analoghi, ma articolata sul piano del-
l'immaginazione e del desiderio: all'inizio Mark desidera uccidere
il poliziotto, ma qualcun'altro lo fa al suo posto; alla fine Daria
desidera distruggere quello che oscuramente intuisce essere al-
l'origine della morte dell'amico, ma non compie nessun atto con-
creto. La distruzione che viene prodotta, e il disordine che viene
introdotto sono operati esclusivamente dall'immaginazione della
ragazza. **Questo non ci dice soltanto che l'impotenza del deside-
rio entra in una specie di corto circuito col desiderio dell'impo-
tenza, ma che i meccanismi ripetitivi della realtà sono stati ab-
bandonati**. Cosa che in un film significa anche che ci si disinte-
ressa a risolvere ciò che viene rappresentato, **gli argini che dan-
no un corso alla finzione**, per dedicarsi a quest'ultima e ai modi
con cui si effettua la sua rappresentazione. Mettere in causa il
sistema della rappresentazione, per Antonioni, significa anche
mettere in causa i mezzi di cui si serve perché questa rappresen-
tazione venga rappresentata. All'interno di **Zabriskie Point** vi è
un **momento**, quello in cui l'esplosione viene ripetuta davanti ai
nostri occhi da punti di vista sempre diversi. La cosa non si spie-
ga tanto narrativamente, e nemmeno in termini di traduzione di
un'**idea** cinematografica, quanto in relazione alla denuncia e alla
rinuncia di quei mezzi su cui la rappresentazione si fonda. An-
tonioni dimostra di aver avuto a disposizione non meno di dodici
macchine da presa, ed è l'unico momento grazie al quale ci ri-
cordiamo che **Zabriskie Point** è un film girato teoricamente con
mezzi illimitati. Ma quello che è rimasto, le immagini che gli dan-
no una fisionomia definitiva, dopo il processo attraverso il quale
due anni di permanenza americana si sono trasformati in 110
minuti di proiezione, non sono soltanto il frutto di una rarefazio-
ne ma di un **impoverimento** tenacemente perseguito. Possiamo ri-
trovare qui, in questo diprezzo e in questa rinuncia resa manife-
sta attraverso lo spreco e la sua negazione, l'eco del piano fina-
le di **One plus One**, nel quale Godard mostra al suo spettatore
una gru non indegna di Otto Preminger, e che nessun cineasta
europeo ha mai avuto, probabilmente, il privilegio di poter utiliz-
zare. In tutto il corso del film la gru non viene mai usata, al ter-
mine viene soltanto mostrata. Il fatto che in entrambi i casi non
si tratti ancora di prove, ma di prodezze, non rende la cosa me-
no significativa. Ma questa prima assenza che scorre in seno al
film ne rende manifeste altre. **"Zabriskie Point" fa coincidere l'as-
senza pratica di ogni discorso con un discorso teorico sull'as-
senza.**

3. **Il deserto rosa**. Il cinema di Antonioni ha subito un lento processo simile a quello di un grande autore americano: Elia Kazan.

Benché non vi sia nessun rapporto tra **The arrangement** (Il compromesso) e **Il Deserto rosso** o **Zabriskie Point** (Kazan fa, con la prosa, un cinema di poesia; Antonioni si serve di quanto può apparire esteriormente poetico per fare un cinema di ‚prosa), quello che conta è che per entrambi prima di un progetto c'è un desiderio, e prima di un desiderio c'è un rimpianto: non poter tornare indietro, non poter essere altro che quello che si è. Ma mentre Kazan illustra le conseguenze di questo conflitto d'identità mettendone in luce le cause (**East of Eden**, **Splendor in the grass**) per dispiegarne prodigiosamente gli effetti (**Wild River**, **The Arrangement**), attraverso gli innumerevoli prolungamenti del film-capitale, l'autobiografia dichiarata (**America America**), Antonioni ne descrive i prodromi fittizi, le trasformazioni inventate di volta in volta. I suoi eroi sono « le maschere attraverso le quali egli si racconta e si sogna ». in **Zabriskie Point** ciò che ci viene raccontato — il suo dovere più che la sua esistenza, poiché si tratta di una narrazione frantumata, ellittica, la descrizione di uno spazio dove una narrazione potrebbe prendere forma, il campo di possibilità di questa narrazione imminente più che la narrazione stessa — è sempre il riflesso di qualcuno che si racconta, prigioniero del proprio sguardo, al quale una specie di obbligo fa sì che tutto venga rimandato. Ma il primo conflitto, eluso per disperazione, rientra in gioco bruscamente proprio grazie ai procedimenti con i quali si pretendeva di ometterlo se non di esorcizzarlo; sarà allora lo scarto continuamente messo in evidenza dal film tra l'esistenza, tale e quale l'autore la vive quotidianamente, e l'altra esistenza, colpevole, che solo l'esercizio della messa in scena sembra promettergli, a dare al film il suo dovere e uno dei suoi contorni. Uno scarto impercettibile eppure reso sensibile alla nostra attenzione, una lettura che a poco a poco si impone sulle altre, la costruzione di una zona che ha, nello stesso tempo, « l'opacità di un frontone, e la limpidezza di uno specchio ». **Il punto Zabriskie diventa il punto di tangenza tra il mondo che viene raccontato e il mondo nel quale questo racconto si produce**, punto di congiunzione tra il reale e l'immaginario, dove si sfugge sia alle leggi della verosimiglianza e della realtà che a quelle proprie della finzione che si è scelta.
Qui la Valle della Morte diventa veramente il deserto che vive, il deserto rosso il deserto rosa, l'unicità la moltitudine, l'immobilità il movimento, l'opacità la limpidezza, il torpore l'orgasmo, la fuga l'abbandono, l'incontro lo scontro e la separazione. In Antonioni il progetto è sempre a rimorchio di questo desiderio; perciò **Zabriskie Point** è prima di tutto il desiderio di mettersi in scena e di nascondersi, desiderio di sé e di essere diverso da sé, desiderio di filmare e di impoverire, rattrappire, appiattire quanto si è filmato; desiderio di parlare e di rovesciare la parola in silenzio, desiderio sessuale, desiderio politico, desiderio di **testimoniare** il mondo così come esso è e desiderio di ricostruirne un secondo, il cui capriccio di concorrere col primo è soffocato dal suo dovere di mantenerne le distanze, di bruciare tutte le tappe che lo allontanano da quello che lo ha prodotto.
Dunque, per ripetere un inizio che anticipa quella che sarà la conclusione, **Zabriskie Point** mette in evidenza i contorni dello scarto che produce tra sé e i film che lo hanno preceduto. La nettezza di questo scarto può essere sfumata accostandovi **Il Deserto Rosso**, che se non lo provocava, almeno lo suggeriva come possibilità (non comprometiamo, per eccesso di indulgenza, le migliori dimostrazioni). La caratteristica di questo scarto, se non la sua natura, sta tutta in un diverso fine assegnato al proprio lavoro e al risultato di questo lavoro. In autonomia rispetto al mondo che l'ha prodotta, l'America di Antonioni, come la Parigi di Balzac, « non **riflette** né una realtà né un'esperienza, ma un artificio ». Niente acquista senso in conformità all'ordine della realtà, ma in conformità al ruolo che gioca nell'ordine del film. « Il movimento dell'esposizione non è altro che l'esplorazione di quest'ordine »; il ritardo con cui questo movimento si produce provoca degli spostamenti in seno al film, ne mette in gioco l'**economia**. L'attribuzione di questo fine è assolutamente incosciente; in caso contrario dovremmo ammettere una conoscenza preesistente all'oggetto che la produce, che un esame del processo con cui questo oggetto si costituisce nega energicamente. Al massimo vi è una conoscenza del proprio **procedimento** e una coscienza del proprio stile. Per questo Antonioni, contro quello che si pensa comunemente, non è un cineasta moderno, come lo sono per esempio Godard, Bergman, Straub o Pasolini. **Zabriskie Point** e **Il Deserto Rosso** assomigliano piuttosto, da questo punto di vista, a **North by Northwest** (Intrigo internazionale) di Alfred Hitchcock, e soprattutto a **Lust for Life** (Brama di vivere) di Vincente Minnelli. In **Lust for Life** Minnelli, con la pazzia propria dei cineasti a cui la cultura serve soltanto per essere maggiormente naïves — e Antonioni rientra a buon diritto in questa schiera — si mette a ricostruire il mondo, case, alberi, campi di grano, strade di Parigi, seguendo fedelmente i quadri di Van Gogh. La camera si sposta da una tela posata su un cavalletto, tela che ci è già nota, su cui la nostra attenzione non si rallenta, per panoramicare non sulle volte del museo che supponiamo contenerla o sui margini dell'album che la riproduce ma su un paesaggio o su uno spazio ricostruito in base a quella tela. Vincente compie a ritroso l'operazione di Vincent, solo che si tratta in entrambi i casi di duplici movimenti. La realtà di partenza è messa doppiamente tra parentesi, abbiamo a che fare con un universo fittizio che prende forma sulle orme di un altro maggiormente artificioso. L'artificio di questo artificio, anziché evocare e immettere al suo interno delle forme reali partendo da un'opera che lo precede e che sembra contenerle mentre le omette, non fa altro che raddoppiare questa omissione. Su questo terreno accidentato, la grande ingenuità di Minnelli si traduce nella costruzione di un oggetto grandemente consapevole di se stesso; e l'opera, per sua stessa ammissione, trasforma una teoria semplicistica in una pratica complessa.
Come Minnelli, Antonioni opera uno sfasamento col mondo reale partendo non dal mondo, dalle condizioni di possibilità che quest'ultimo offre all'opera perché essa costruisca la sua autonomia, ma da un altro mondo già **altro** rispetto a questo.

4. **Esercizio di lettura**. Cocteau ha detto una volta che un poeta è un uomo che scrive senza essere uno scrittore. Se si domandasse ad Antonioni che cos'è un cineasta egli sarebbe obbligato a rispondere che è un uomo che dipinge senza essere un pittore. **Zabriskie Point**, questo specchio che sembra un quadro, o questo quadro che sembra uno specchio (ciò che conta è che, in entrambi i casi, il risultato è un autoritratto), contiene due personaggi di cui conosciamo soltanto il nome: Mark e Daria. E' significativo che i loro nomi corrispondano a quelli degli attori che li interpretano; ciò non fa altro che rientrare in una legge più vasta, applicata dal film, il cui fine è quello di impoverire le metafore che sembra produrre. **L'aspirazione di "Zabriskie Point" è la metafora, ma il suo dovere**, **il verdetto emesso dalla legge che lo regola, la metonimia**. Solo che le facoltà di questo traslato, e i termini che esso congiunge, non escono dal campo dove quella legge viene praticata. Così se Mark e Daria sono soprattutto Mark Frechette e Daria Halprin, i grandi tabelloni pubblicitari sui quali la camera si sofferma non sono tanto una banale metafora dell'America quanto una fedele metonimia del film stesso: questo, come quelli, è un luccicante manifesto, un vasto quadro murale; mostrandoceli se li mostra, riflette sulla propria composi-

zione e sulle proprie caratteristiche. Così l'universo dei manichini pietrificati serve a connotare meglio un altro aspetto del film: la sua artificialità, il fatto che tutto quanto può essere preso per carne e sangue reali è in realtà celluloide, luce, colore. Il dramma di Mark e Daria è prima di tutto quello di strisciare su una superficie anziché muoversi in un volume, di essere degli stereotipi anziché costituire degli archetipi. Il fatto che Mark aspiri ad essere un uccello e che volteggi nel cielo nella cabina di pilotaggio del "Lilly 7", mentre Daria è destinata a percorrere il deserto senza sollevarsi mai dall'autostrada che lo attraversa, non stabilisce tra i due un diverso rapporto rispetto alla superficie che li contiene entrambi, ma semmai rispetto ad una delle molteplici linee prospettiche che questa superficie suggerisce. L'aereo che sfiora l'automobile non è l'inizio di un rozzo corteggiamento, ma il risultato di un'operazione geometrica. L'incontro tra Mark e Daria è l'incontro tra due punti; si realizza quando "Lilly 7" segue il tracciato della linea che può congiungerlo all'automobile.

La trasformazione che subisce "Lilly 7", il suo passare dal rosa alla policromia, è un abbellimento del quadro, un accrescimento di colori, così come i piani che compongono la scena d'amore nella Valle della Morte costituiscono una serie di bozzetti, una ricerca di linee e di angoli, uno studio di pieghe dei diversi corpi, per arrivare, prima che ad una **posizione**, all'**esposizione** del dipinto definitivo: i corpi distesi di Mark e di Daria. Per questo la valle dove i due ragazzi sono capitati non è tanto costituita da borato e gesso, quanto da pimenti colorati e da grafite, e l'orgia degli spettri più che ad un'ideale liberazione dell'eros fa pensare alla prova magistrale di uno studente di belle arti. Tutto ciò non per parlare di pittura, ma di colore, dinamismo e forme: cioè di cinema, o almeno del cinema secondo Antonioni.

Se questi, costruendo la sua cornice, ci mostra all'inizio un po' di turbolenza e di vivacità, studenti chiacchieroni, negri crivellati di pallottole, poliziotti da fantascienza, lo fa perché pensa ad un **cinema**, forse quello del **Newsreel**. Il fatto che questi piani, benché aspirino ad essere l'equivalente di **Ice**, non vadano oltre la mediocre nebulosità di **Medium Cool**, non smentisce la loro funzione, benché ne segni lo scacco: prima che su una realtà, essi riflettono su una maniera del cinema.

Lo stesso valore mimetico, questa volta rispetto al cinema underground, possiamo assegnarlo alle scene finali in cui gli oggetti si disperdono ad un ritmo rallentato in uno spazio rarefatto, anche se questo underground è più simile a **2001: odissea nello spazio** che alle prodezze di Emshwiller, Brakhage & company. Del resto al centro del film un altro universo cinematografico viene preso di mira (senza contare il fatto che lo scenario nel quale si produce il movimento contiene in sé i ricordi dei grandi spazi di Raoul Walsh e di King Vidor): quello del cinema classico americano, con uno zoom che ci avvicina, attraverso il vetro di un bar, ad un vecchio pioniere intento a bere la birra, e un carrello indietro ad altezza d'uomo, che non solo contraddice lo zoom iniziale invertendo il movimento, ma anche il punto di vista prescelto: infatti il vetro del bar è proditoriamente scomparso. Questo vetro, che ritroviamo nello schermo del televisore, dietro il quale osserviamo i manichini e gli oggetti inerti destinati a ritrovare un movimento conclusivo, e che perdiamo davanti al bevitore di birra, è sempre il vetro della macchina da presa. Esso esprime le sue possibilità, rende sensibili al nostro sguardo i giochi degli obbiettivi a cui si presta. Schiavo e padrone di questo vetro sensibile e capriccioso, Antonioni ne mette in evidenza le proprietà per tutto il film. Fino a distruggerlo. Qui le maniere, gli stili, i procedimenti del cinema, l'intera gamma di possibilità che l'uso dei suoi mezzi comporta, si con-

fondono. Le forme, messe a fuoco oppure omesse, vengono distrutte: e questo primo centro di movimento divorante, questa specie di violento moto centrifugo che disperde gli oggetti in ogni direzione trattenendoli nella propria orbita, mette maggiormente in gioco l'economia del film, provoca ulteriori spostamenti al suo interno. **Il lavoro di Antonioni è un lavoro duplice: mentre svela nasconde e mentre costruisce distrugge.** Il termine del film, provvisorio, è un tramonto, il punto equidistante tra l'oscurità che cela quanto contiene e la luce che non risparmia alcun dettaglio. Antonioni accarezza le forme del suo film, non tanto per decifrarle, quanto perché queste forme e questi segni, strumenti di perfetto affascinamento, sono fonte di piacere per chi non può né prendere né dare, né intervenire né modificare. Ma la resa dell'artista è sempre ingannevole, il suo lavoro promette sempre qualcosa di meno di quanto mantiene, segna sempre una distanza tra la sua possibilità di oggetto di conoscenza e le possibilità di chi l'ha costruito. Così l'intervento più manifesto di Antonioni, quello di distruggere le forme che ha prodotto, di disperdere quanto ha raccolto, di sospendere quanto ha lasciato scorrere è meno malinconico di quanto possa sembrare. Non è altro che una nuova omissione (l'esclusione di una continuità, di una presenza massiccia e indistruttibile, di un punto di riferimento) che si aggiunge alle precedenti, che serve a definire meglio l'altro da sé in rapporto al quale il film si definisce. **La genesi precede la distruzione solo cronologicamente, secondo il tempo convenzionale che si è voluto assegnare alla finzione. Appartengono allo stesso crinale ma vi sfuggono entrambe, e questo duplice movimento di fuga getta luce su questo crinale messo in questione.** Del resto non è sufficiente sostituire ad un vocabolario idealistico un vocabolario che si crede materialistico per definirlo. **Zabriskie Point** costituisce anche questo richiamo all'ordine: il suo impoverimento, che si traduce in una ricchezza — perché la bellezza, come la rivoluzione, è sempre qualcosa che tanto più cresce e si sviluppa quanto più ha bruciato, impoverito e distrutto — ci obbliga a produrre nuove nozioni, senza le quali l'opera sfuggirà tanto più il nostro sguardo quanto più ci promettiamo di attraversarla. E se crediamo di aver reso manifesto almeno un tragitto (dall'oggettività mistificatrice dell'**Eclisse** a un cinema dell'ellissi che mette in evidenza la propria autonomia), questo tragitto è **antagonistico** rispetto agli oggetti concreti (i film), che ne hanno stabilito il percorso e la direzione. Infine esso costituisce l'oggetto di una pratica precisa, e superando ogni Canto delle Sirene, bisogna modellare la teoria in base alla quale questa pratica si definisce.

(Citazioni da: Carmelo Bene, Philippe Sollers, Michel Butor, Pierre Macherey)

ENZO UNGARI

ZABRISKIE POINT (id.). *Regia*: Michelangelo Antonioni; *sc.*: Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clara Peploe; *f.* (*metrocolor*): Alfio Contini; *scg.*: Dan Tavoularis (*pr.ds.*), George Nelson (*s.d.*); *eff. sp.*: Earl McCoy; *m.*: The Pink Floyd, Kaleidoscope, « You've Got the Silver » (The Rolling Stones), « Sugarable » (The Youngbloods), « Dark Star » (The Grateful Dead), « Dance of Death » (John Fahey), « I Wish I Was a Single Girl Again » (Roscoe Holcomb), « The Tennessee Waltz » (Patti Page); *fon.*: Franklin Milton; *ass. mo.*: Franco Arcalli; *a.r.*: Robert Rubin; *int.*: Mark Frechette (*Mark*), Daria Halprin (*Daria*), Rod Taylor (*Lee Allen*), Paul Fix (*proprietario del caffè*), G.D. Spradlin (*socio di Lee Allen*), Bill Garaway (*Morty*), Kathleen Cleaver (*Kathleen*), e l'Open Theatre di Joe Chaikin; *pr.*: Carlo Ponti per la M.G.M.; *pr. es.*: Harrison Starr; *d. pr.*: Don Guest; *d.*: M.G.M.; *du.*: 110'.

La scena depredata

Qualcosa, all'inizio di **Tristana**, ci suggerisce una certa immobilità distaccata: il piano fisso di Toledo che fa da sfondo ai titoli di testa corrisponde bene all'immagine che ci aspettavamo da Buñuel tornato in patria. Esso costituisce un universo di pietra, e se lascia supporre un movimento è quello lento e miserabile di un pugno di case che scivolano nel fango che le riflette. Lo sguardo posato sulla città addormentata e riflessa non nasconde però un certo affascinamento, lo stesso che dimostra Tristana per altre pietre, la colonna prescelta tra tutte quelle che compongono la loggia che farà da riparo discreto per il primo incontro con Horacio, e soprattutto il marmo che dà forma a qualche antico gigante della chiesa, nella cattedrale. Le pietre e i muri di Toledo costituiscono lo sfondo di **Tristana** (da qui la loro relativa opacità, e la scelta di angoli anonimi) e ne promuovono la storia, così diluita nel tempo che non mancherà di segnare brutalmente i protagonisti, così come l'immutabilità della colonna e della statua di pietra farà da naturale complemento ai mutamenti d'aspetto di Tristana. Questo sfondo, comune per **Tristana** e per Tristana, stabilisce qualcosa di più di una semplice intimità, o complicità, tra il film e l'eroina che porta il suo nome (o viceversa). Inoltre lo stesso fascino di cui sembrano nutrirsi gli sguardi di Buñuel e di Catherine Deneuve può suggerire un fantasma di identità, che dovrà far correggere l'equazione grossolana di quanti vedono in Don Lope una proiezione crudele di Don Luis. La prima pista (ma non sarebbe meglio dire il primo ostacolo, il primo specchio, il primo incrocio, in questo film in cui la bellezza è sempre minata, il sentimento sempre corrotto, le apparenze sempre ingannatrici?) che **Tristana** ci offre è il nome che lo designa, e che sembra preso esso stesso nell'acqua limacciosa che sorregge Toledo e la duplica, quella non meno di questo. **Tristana** assolve un doppio compito, designa due oggetti diversi (la cosa non può non inquietare, trattandosi di un film che cresce all'ombra dell'idea che non ci sono due cose uguali, due molliche di pane, due fiocchi di neve, due colonne), dà evidenza tanto ad una figura che al processo con cui essa prende forma. E poi la semplicità, la leggibilità, la deperibilità non sono forse i primi attributi che ci vengono in mente per definire sia il film che la sua eroina, i principi che servono per la fondazione del primo e per la costituzione della seconda? Lo stesso sguardo di cui sembrano nutrirsi dipende da una parentela più anteriore e più profonda, che li pervade entrambi e li fa crescere: la legge della spoliazione e dello spossessamento. Tutto, in **Tristana**, sembra essere destinato all'abbandono, alla perdita, alla sostituzione, alla riduzione. Tutto quello che scampa a questo destino finisce in pentola, o nel secchio della spazzatura, come le pantofole di Don Lope. Qualcosa viene riguadagnato, per essere nuovamente perduto, e qualcuno torna al suo posto, per andarsene definitivamente. Il principio è quello dello strozzinaggio, sia in termini di predisposizione (di messa in scena), che di quanto viene disposto dai personaggi, impigliati nell'ingranaggio dello scambio. L'economia di Buñuel, e il risultato di questa pratica, **Tristana**, si basa più che altro su questo fitto intreccio di acquisti e di perdite. Ma l'idea dello spossessamento non è mai disgiunta da quella, complementare, del possesso. Questo spiega le continue allusioni di Don Lope ai mercanti, il suo disprezzo per il commercio, la sua ossessione per il denaro. Il film cresce e si sviluppa all'ombra di questa economia divoratrice, e il segno più distintivo di questo movimento (in termini di **baratto, scambio, uso**) è dato dai rapporti di dominazione che si stabiliscono tra Don Lope, Horacio, Tristana, Saturna e Saturno. Ciascu-

no di essi gode, o soffre, rispetto agli altri, di una condizione parassitaria, partecipa diversamente alla **perdita**, al venire meno di quanto a poco a poco esce dalla scena, si tratti del lavoro di Saturno, dell'argenteria di Don Lope, della presenza di Horacio o della gamba di Tristana. Questo asservimento (sentimentale, economico, morale, sessuale) e queste modalità dell'acquisto e della perdita costituiscono una scena paradossale, il cui unico ingombro è quello delle proprie perdite e il cui unico compito è quello di giustificare il vuoto che la pervade senza sostituirla. Siamo ben lontani da una semplice scena disadorna, o spoglia. Ci troviamo di fronte ad una scena **depredata**, e l'esercizio di questa rapina è spinto ad un punto tale da metterla in questione in quanto scena. All'inizio del film Saturno deve abbandonare la scuola e Don Lope la casa in cui vive per trasferirsi in una seconda. Tristana è già spogliata fin dall'inizio: persistono dei segni, appendici di un possesso di cui non gode più, di cui è stata definitivamente privata: gli spartiti di un pianoforte che non può più suonare, il lutto per una madre morta. Ma tutte queste perdite — a cui vanno aggiunte le innumerevoli che si producono nel corso del film, e che saranno tutte più o meno ricompensate verso la fine, quando la scena depredata riassume il suo aspetto, l'argenteria torna al suo posto con il pianoforte, e Don Lope e Tristana invertono i propri ruoli — non costituiscono che gli accessori più esteriori di un mondo votato allo scambio e al commercio. Buñuel non è precisamente un bottegaio, e il suo libro dei conti è più un libro nero che un libromastro.

La perdita che domina il film da un capo all'altro è quella che riempie la scena con l'atto stesso della sua sparizione, che lascia un fitto intrico di segni che la sostituiscono e che ne testimoniano, al tempo stesso, l'assenza. Assenze piene, in cui si iscrive, grazie alla pienezza del segno indiscutibile che esse lasciano, il loro essere venute meno, l'essere state divorate, consumate. Don Lope perde, ad ogni piano del film, la propria giovinezza, che nessun mercante o nessuna eredità potrà restituirgli. Questa perdita introduce un certo numero di pratiche, consumate generalmente tra le pareti del bagno domestico. Sulla faccia e sul portamento di Don Lope si mescolano così i risultati dell'arte del trucco, dell'abbellimento e un addensarsi di nuovi segni, quelli depositati dal tempo. Saturno, dal canto suo, ha perso la parola e l'udito, e il suo ruolo è proprio quello di portare notizie, di commentare gli avvenimenti(la malattia di Tristana, la carica della polizia sugli scioperanti), di inventare e produrre senza sosta i segni del proprio mutismo, i **gesti** con cui riempire la scena. Tristana infine, vinta da un tumore, ha perduto la gamba e la sua nuova presa di possesso di una scena da cui si era volontariamente esclusa, essendone interamente dominata, coincide con una vera e propria dissipazione di prodezze da mutilata, stampelle, arti ortopedici, trucchi vistosi, ed una carrozzella. Qualcuno, fuorviato dai baffi datati e di Fernando Rey e dall'armamentario feticista così ingombranti di cui il film sembra disporre, ha pensato a **L'Age d'or**, confermandosi prigioniero di una trappola, la concezione mitologica del cinema (o l'ammirazione per un cinema mitologico), da cui **Tristana** intende fuggire, perché i testamenti rifuggono realisticamente le mitologie.

Il cancro di Tristana (ingiustificato narrativamente, comunicato in un colloquio tra Horacio e Don Lope) diventa uno dei segni, il principale, dell'insoddisfazione e del deperimento di una certa pratica del filmare (Buñuel, Chaplin, Hawks, Hitchcock). L'oggetto di questa pratica non corrisponde più ad un modello prestabilito, quello dell'opera che (si) mette in discussione autonomamente rispetto al lavoro che l'ha prodotta. Tra la **scena** e la **messa in scena**, viene meno ogni rapporto di anteriorità; vanno a costituire i due poli di un circuito attraversato, ad ogni punto,

dalla stessa corrente. In questi casi,quello che viene messo in discussione non è tanto il risultato a cui approda l'opera, il suo giudizio, il suo pensiero, ma l'attitudine, il metodo, il lavoro che ha portato a certi risultati. **A Countess from Hong Kong, Viva l'Italia** o **Tristana** non interessano più, non **si** interessano più, come riflessioni sulla condizione della donna, sull'epica garibaldina, o sull'amour fou propagandato dai gadget surrealisti, con buona pace di tutti gli Aristarco e i Benayoun di questo emisfero, ma come espressione delle condizioni di possibilità di un certo lavoro (produrre film), della persistenza di una certa figura (l'autore), dell'uso di un certo circuito. Queste nozioni entrano a far parte della costruzione del film, anziché provocarla.
Così l'avvenimento intorno al quale Tristana gira è proprio il tumore della protagonista, e la pratica che la guarigione di questa malattia comporta: **l'amputazione**, il taglio che riguarda, ormai è chiaro, non tanto Tristana (che solo grazie ad esso ritrova un posto, un equilibrio, un ruolo, sia pure su una gamba sola), quanto **Tristana**, come se l'amputazione della prima non fosse altro che un fenomeno di travaso o di ricalco dei segni, una trasparenza, un'eco guaribile della **coupure** più inguaribile e definitiva del secondo. D'altra parte, a causa di questa scena che non produce altro che i disagi e le leggi del cammino della massa in scena, il mutismo di Saturno, e i gesti che lo sostituiscono, sono la testimonianza più esplicita di un film in cui anche la parola viene messa in questione. Nessuna lettura, per quanto malaccorta, può prescindere dal **taglio** che produce il film (in termini di costruzione, di sviluppo, di brandelli) e dai tagli che il film continuamente dispone alla nostra attenzione (le spade per i duelli, l'amputazione di Tristana, la testa mozzata e sanguinante di Don Lope che fa da leit-motiv), tagli che rendono meno credibile la leggibilità di quanto è sfuggito alla sottrazione, e meno legittima la lettura in chiave simbolica (castrazione, impotenza, etc). **Tristana** si conclude con la morte di Don Lope, morte predetta dai preti che egli non respinge più, e accelerata da Tristana, che spalanca la finestra della stanza del moribondo, durante una violenta nevicata. Solo nel momento in cui ogni divario viene colmato, la scena primitiva ripristinata, Don Lope perso, come nei sogni, Tristana può rivivere, in un attimo, il proprio dolore, e **Tristana** esibire, con un breve numero di piani fulminei, le proprie ferite.

ENZO UNGARI

TRISTANA (id.). *Regia*: Luis Buñuel; *sc.*: Luis Buñuel dal romanzo di Benito Perez Galdos; *f.* (*colore*): José F. Aguayo; *fon.*: José Nogueira, Dino Fronzetti; *scg.*: Enrique Alarcón; *mo.*: Pedro del Rey; *a.r.*: Pierre Lary, José Puyel; *int.*: Catherine Deneuve (*Tristana*), Fernando Rey (*Don Lope*), Franco Nero (*Horacio*), Lola Goas (*Saturna*), Jesus Fernandez (*Saturno*), Antonio Cases (*Don Cosme*), Julio Gorotsegui (*Don Zenon*), Alfredo Santa Cruz (*Don Antonio*), José Blanchi (*Don Praxeder*); *pr.*: Corona (Paris)-Italia, Epoca Film (Madrid)-Selenia D.S. (Roma); *dr. pr.*: Juan Estelrich; *d.*: Dear-U.A.; *o.*: Spagna, 1970; *du.*: 100.

Note

Il compromesso

THE ARRANGEMENT, film americano a colori di Elia Kazan, con Kirk Douglas, Faye Dunaway, Deborah Kerr, Richard Boone, Hume Cronyn (articolo nel prossimo numero).

Non è difficile definire il percorso del cinema di Elia Kazan facendo emergere dal suo universo, così affascinante e truculento, almeno una linea, quella che va in direzione di un progressivo coinvolgimento. Ne viene fuori un tenace e doloroso gusto di assumere su di sé quanto era stato precedentemente spostato o dilazionato. Roger Tailleur si è avvalso di questa linea di forza e ha potuto suddividere la filmografia di Kazan in tre paragrafi: **Egli, Tu, Io. The arrangement** non fa altro che portare alle estreme conseguenze questo spostamento d'accento, questa politica dell'esperienza individuale, la messa in gioco della soggettività che la anima, la messa in scena del proprio dramma personale. Messa in scena e messa in gioco che si sono sempre realizzate sviluppando un **conflitto** che opponeva più personaggi tra loro, o dei personaggi a un ambiente. Tra Zapata e Madero (**Viva Zapata**) si crea la stessa tensione che congiunge (e disgiunge) Carol e Chuck Glover in **Wild river** (Fango sulle stelle), o la coppia di **Splendor in the grass** (Splendore nell'erba) e l'ambiente nel quale essa vive. I personaggi di Kazan non si declinano, si coniugano: il fatto è che mentre aspirano all'indicativo presente o al condizionale non possono fare a meno di piegarsi a un passato remoto che sembra dominarli quasi interamente. Questo passato che grava loro addosso non è però meno mutevole del condizionale che contrasta la sua legge; esso ha sempre almeno due facce, di solito opposte tra loro: si tratti di quelle di Adam Trask e di Kate (**East of Eden**), di Ella Garth e di Walter Clark (**Wild river**), di Vartan Damadian e di Hohannes Gardashian in **America America** (il ribelle dell'Anatolia). Allora diventa evidente come il conflitto non si costituisca mai, nel cinema di Kazan, come un oggetto, ma come tramite, veicolo che collega tra loro personaggi e situazioni. Il principio stesso della narrazione — le sue regole di costituzione e le sue leggi di fondazione — si spiega in termini di conflitti che danno luogo ad altri conflitti e che non si risolvono mai al livello del racconto (sia in termini di scioglimento che di sospensione) ma in base ai rapporti e alle relazioni che intrattengono tra loro. Conflitti destinati ad ingigantirsi quando sembrano avere esaurito la loro ragione di essere (quanto più l'isola di Ella Garth si assottiglia, in **Wild river**, tanto più la diga di cui Chuck Glover è il portatore lo separa da Carol; o, in termini biblici, Cal Trask è tanto più Caino quanto più si sforza di diventare Abele e di compiacere il padre Adam). La permanenza di una tensione è assicurata da una serie prodigiosa di conflitti che si producono, reciprocamente ma autonomamente: un passato contro un presente, una forza contro un'altra forza, una **pulsione** istintuale (o un istinto: come Freud, Kazan potrebbe dire: « L'istinto è la mia mitologia ») contro una pulsione di segno contrario, che appartengono sempre allo stesso **circuito** (storicamente determinato), alla stessa **economia** (in termini di integrazione e di rifiuto), alla stessa **topica** (del desiderio). Circuito, economia e topica che Kazan ha quasi sempre **situato** in una zona accuratamente **datata**, e che per la prima volta, in **The arrangement**, riguardano il presente. A livello stilistico ciò significa il venire meno di un diaframma (da qui l'assenza di classicità del suo ultimo film, e la **giustificazione** del suo dato più appariscente: la **volgarità**) e la distruzione dei **canoni narrativi tradizionali** (il naturalismo di Kazan, dissolto attraverso il suo abuso e la sua caricatura). A un livello più propriamente produttivo, avremo a che fare con un esempio di cinema fondato più che altro in termini di visceralità (in tutte le sue fasi: dalla progettazione alla fruizione dello spettatore). Per questo non dobbiamo scandalizzarci troppo del fatto che, per molti fessi, **The arrangement** costituisca una specie di connubio tra i film-sexy e i film di Lelouch. Per Kazan, per **capire** il suo cinema e **goderlo** (o viceversa), non bisogna mai dimenticare il rapporto bruciante che lega sempre la sua vita al suo cinema, le sue esperienze politiche a quelle culturali. Per cui tutto appartiene al terreno dell'autobiografia (di un uomo, di un regista). Elia vanta, in **The arrangement**, tre nomi: Eddie Anderson, Evans Arness, Evangelos Topuzoglu. L'ultimo di questi nomi risale a quando essi significavano ancora qualcosa (**Topuzoglu**, la giovinezza di Stavros), il secondo a quando anche i nomi entrano nel circuito del valore (**Arness**, che è prima di tutto il marchio

dell'attività commerciale di Sam), il terzo a quando i nomi non possono più uscire da questo circuito (**Anderson,** il residuo di una giovinezza ricca di promesse). Non abbiamo a che fare soltanto con il conflitto di tre maschere, ma di tre mondi, di tre tempi. Questa singolare triplicità è accordata ad ogni personaggio, che prima di essere tale è un **tipo** e prima ancora un **archetipo.**

A questo si deve aggiungere l'incredibile scacchiera di personaggi che Kazan ci presenta, e i rapporti che essi intrattengono tra loro, si tratti di fantasmi provenienti dal passato (come lo zio Stavros, che in **America America** si insediava in Paradiso rubando un nome, e che in **The arrangement** conclude la sua vita rubando un paio di scarpe, o come Tomna Topuzoglu) o di uomini e donne che vogliono liberarsi dallo spettro del passato (e in questo Sam Arness e Gwen trovano, grazie a Evangelos, una specie di parentela). **The arrangement,** servendosi dello schema naturalistico più funzionale a Kazan, si occupa di un numero incredibile di problemi (il rapporto tra due mondi diversi, il conflitto di un uomo col proprio mito personale, col proprio patrimonio culturale e con la propria sostanza storica, il sesso, il denaro, la pazzia e l'esclusione). Per quanto mi ricordi, soltanto **Europa 51** metteva a fuoco un numero così grande di problemi con altrettanta incoscienza, ed è singolare la somiglianza che si può stabilire, a posteriori, tra Irene e Eddie Anderson, tra i loro rispettivi percorsi e il loro destino conclusivo.

In **East of Eden,** il Paradiso, l'America, era visto di sbieco, da emigrati e da deracinés che volevano insediarvisi a tutti i costi; in **America America** questo Paradiso veniva finalmente raggiunto dal giovane Stavros, e prenderne possesso significava innanzitutto rinunciare al proprio nome; in **The arrangement** l'eroe compie a ritroso il percorso dei suoi predecessori, fa di tutto per uscirne. Elia Kazan si è liberato del suo mito più ingombrante ed ha fatto, nello stesso tempo, il suo film più arrischiato e sconvolgente, un'**autobiografia definitiva,** dopo la quale possiamo aspettarci soltanto il silenzio o una parola radicalmente nuova.

E. U.

Topaz

TOPAZ di Alfred Hitchcock (vedi recensione nel n. 10 e articolo in questo numero).

Ricordati — dice Benjamin Franklin — che il tempo è denaro. In **Notorious,** Cary Grant e Ingrid Bergman, nello scendere in cantina, devono fare attenzione a non perdere il loro tempo perché un terzo lavoratore, il cameriere che mesce champagne, non sta perdendo il suo nel soddisfare la domanda degli invitati. La suspense è paura del tempo, il tempo che ci avvicina alla morte o a un fatto, uno sguardo che paralizzerà per l'infinito l'attività dei protagonisti, cioè il movimento del film: la crocefissione che chiude **The Lodger** e l' « imballaggio » che chiude **Torn Curtain** lasciando prevedere una condanna all'inattività perpetua. Tale condanna in questi film è una eventualità che si avvera progressivamente; in **Topaz** diventa una condizione stabile: un'immagine invece di illuminare preventivamente la futura progressione di immagini anticipa l'idea (di impotenza) che è racchiusa in ciascuna di esse. L'infinito, da minaccia gravante sul futuro, diventa il tempo del film. Hitchcock cioè, invece di riprodurre la dipendenza dal tempo, ne realizza la liberazione, rompendo così uno dei legami che hanno unito l'estetica cinematografica all'etica cristiana e puritana (e allo spirito capitalistico). Ogni situazione infatti trova il suo doppio e il suo rovescio. Nell'interrogatorio a Washington il traditore russo è separato dalla m.d.p. da due funzionari americani, ripresi di profilo, in diagonale, e dominato da un terzo funzionario che, in piedi, ripreso dal basso in p.p., gli ricorda (anche a parole) la sua posizione d'inferiorità perpetua. Nell'ultima cena, a Cuba, i due amanti, ripresi uno per volta, sono separati dalla m.d.p. da due candele accese disposte diagonalmente nell'inquadratura, dominati da Rico Parra che, in piedi, ripreso dal basso in p.p., ricorda (anche a parole) la loro posizione di inferiorità perpetua. A questo punto Juanita si alza, e viene ripresa in p.p. dal basso, senza alcun oggetto fra lei e la m.d.p., mentre ricorda a Parra (anche a parole) la sua posizione di inferiorità (nel futuro immediato): quest'ultimo è separato dalla m.d.p. da un vassoio di frutta. Infine quando Parra momentaneamente sconfitto si volta e ricorda agli amanti la loro condanna a separarsi per sempre, abbiamo un'immagine soggettiva dei due finalmente nella medesima inquadratura (hanno isolato Parra), ma separati, come prima dalla

fiamma della candela, così ora dall'acqua zampillante della fontana. La prima scena descritta contiene solo la tesi, la seconda contiene pure antitesi e sintesi, ma in ognuna di esse e in ogni immagine è la stessa idea di impotenza e di immobilità che i successivi mutamenti nei rapporti fra personaggi non fanno che riaffermare. A ogni soggettiva di chi, suo malgrado, viene guardato (di solito filo-americani) risponde una soggettiva di chi, suo malgrado, non riesce a guardare (di solito filo-sovietici); un aprire la porta dell'eroe, reduce vittorioso, viene ostacolato da un cumulo di posta che rivela l'assenza passata e futura della moglie (impotenza del gesto e di quanto esso rivela); l'eroe fa una scelta politica in p.p., ma tale p.p. viene invaso dalla testa di un consigliere americano; l'impotenza ha raggiunto i luoghi del racconto: l'aereo della salvezza è un'apparizione improvvisa e soffocante; due torturati anticastristi non riescono a parlare, sono interrogati da Rico Parra che ha gli occhi tanto luminosi e si comporta come un cieco, poi il film si confonde con un documentario, e anche Fidel Castro, come le sue vittime, aggiusta il microfono e non riesce a parlare; infine è **Topaz** a ridursi a un fotogramma fisso, poi a qualche immagine di impotenza, senza tempo, sovrimpressa alla testata di un giornale, in definitiva rifiutato dal suo lettore. Lo incantesimo mette in scena l'ultima frustrazione, quella del proprio potere, sconfitto da un documentario sui giardini pubblici: i pochi fotogrammi, quasi sfuggiti alle forbici del montatore, che seguono la caduta del giornale nascondono appunto la nostalgia di rubare a Dio la regia dei documentari, la invenzione cioè del loro tempo.

O.D.F.

Il conformista

Film italiano a colori di Bernardo Bertolucci, con Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Pierre Clementi, Gastone Moschin (articolo nel prossimo numero).

Tutte le nozioni che la critica degli anni '70 sembra voler interdire — autore, espressione, problematica, allegoria — si sono riunite attorno all'interesse attuale del **Conformista.** Cioè: quel che interessa nel film di Bertolucci è la sua capacità di riprodurre queste vecchie nozioni; o meglio: di riproporsi come film che esige che lo spettatore e il critico si interroghino su queste nozioni. Voglio dire, inoltre, che ciò che mi pare importante nel **Conformista** non è il film **in sé,** né la sua costruzione e la sua esistenza nel campo del cinema come oggetto fra altri, ma le sue conseguenze, la sua ripercussione nella mia storia personale o in quella di tanti altri che il film non può non toccare.

Si sa (o forse no, e allora conviene chiarirlo) che cosa l'insuccesso di critica e di pubblico di **Partner** ha significato per Bertolucci: una nuova domanda: come raggiungere il pubblico? (in un autore ansioso di comunicare attraverso la distribuzione normale e le sue conseguenze: 35 millimetri, colore, etc. col maggior numero di persone possibile); e un'altra domanda ancora, antecedente alla prima: perché questo insuccesso? Se gli anni '60 furono per il cinema gli anni del **défoulement,** durante i quali due o tre fattori coincidenti — decadenza dell'imperialismo del cinema americano (con le sue virtù e difetti, il suo miscuglio di abilità e innocenza) in favore del cinema internazionale con capitale americano (solo i suoi difetti), apparizione e sfruttamento di nuove tecniche di ripresa a bassi costi con conseguente sviluppo delle scuole nazionali, storicamente iniziato con la « nouvelle vague » — due o tre fattori coincidenti, dicevo permisero al cinema di effettuare un salto qualitativo inaudito e che non si era mai visto dopo la decade del '20; gli anni '70 si presentano senza dubbio come gli anni del **refoulement.** Voglio dire, in poche parole, che il regime capitalista deve ormai difendersi col terrore e con la reazione smascherata e la sua coscienza ideologizzata riappare in questo gran sogno generale che è il cinema. Cinema di idee, dunque, cinema obbligato a dimenticare se stesso per affermarsi come messaggio da trasmettere (da imporre) al pubblico, ricatto dei grandi temi sui quali non si può non essere d'accordo, se il cineasta possiede una buona coscienza (**Z**), oppure in disaccordo, se il cineasta è più abile e sceglie un atteggiamento apparentemente « obiettivo » (**Ma nuit chez Maud**), cinema dell' « impegno » e dell' « obbiettività » che coincidono in tutta la loro estensione quasi perfettamente: nella sua affermazione utopica di una verità da trasmettere **chiaramente,** nella sua negazione di se stesso come oggetto reale, materiale, celluloide impressionata che produce immagini e

suoni determinati durante un'ora e mezza o due ore di proiezione in una sala oscura: questo è il cinema degli « early » anni '70.
Qualsiasi tentativo di effettuare l'operazione contraria, di affermare la materialità cinematografica e di negare l'estetica della rappresentazione, verrà poi automaticamente **censurato.** E censurato nella maniera più semplice: quella che impedisce la diffusione dei film, non distribuendoli. E' il caso di **Othon** di Straub, di **Paulina s'en va** di Téchiné, di **Le lit de la vierge** di Garrel. E' il caso di **Partner.** Sì, è vero, **Partner** è stato distribuito. Ma in Italia la censura adotta anche altre mediazioni più sottili: per esempio, la critica. E alla critica è sufficiente l'indifferenza o la condiscendenza con la « realtà » (che è di norma quella dei film che hanno il consenso dell'odierna accademia: il problema siciliano con dialoghi in inglese; l'alienazione dell'intellettuale (?) romano in un carosello di un'ora e mezza; una sfilata di moda travestita da sindacalismo vecchio di vari decenni), denigrare l' « arroganza » delle citazioni cinematografiche (come se un film nascesse « ex nihilo! » Lo aveva già detto Luc Moullet: « Le cinéma, Monsieur, c'est le vol »), lamentare il fatto che non si possono distinguere con precisione i « personaggi », o differenziare l'inizio dalla fine secondo la buona progressione borghese, gratificatoria e rassicurante...

Questi sono i prolegomeni dell'apparizione del **Conformista.** Voglio dire che il **Conformista** è un nuovo tentativo di stabilire questo contatto col pubblico, e, più specificamente, col pubblico italiano, che né **Prima della rivoluzione** né **Partner** erano riusciti a ottenere (immediatamente).

Allora, si parte da un'opera letteraria autorevole, che dia la possibilità di ricavarvi una buona storia tradizionale, con personaggi ben delineati e significativi, e una moralità melodrammatica (a partire da un grande tema erotico e politico: il fascismo) che un certo tipo di cinema italiano ha sfruttato all'infinito: basta vedere quanti film sono stati tratti da Moravia.

E qui appare il paradosso: che il film sia un successo totale, malgrado tutti questi elementi, non dipende soltanto dall'abilità o dal talento di Bertolucci come cineasta. Dipende, e questo è il punto che mi interessa, dall'argomento che il film tratta (dal nucleo di questo argomento) e dalla sua relazione con la situazione attuale di Bertolucci nel cinema italiano, o di altri cineasti della sua generazione qui e là per il mondo.

Come essere un conformista? Come fare dei film secondo le regole del gioco dell'establishment cinematografico italiano? Come far vedere che un film è costato più di 300 milioni? Come recitarlo? Come rivestirlo? Come decorarlo?

A tutte queste domande risponde la fattura del film di Bertolucci, e in una forma spettacolare, con una minuzia eccezionale, e con una pertinenza nello uso e lo sfruttamento delle trovate quasi insultante. Ma è precisamente questo punto, quello dello sovra-adeguazione di Bertolucci al proprio compito, che ci ricollega al tema che vogliamo trattare.

E questo tema è: non « come essere un conformista? » (mettiamo già da ora questo aggettivo tra parentesi) ma piuttosto: « perché essere un conformista? ».

Dieci anni fa si credeva, un po' in tutto il mondo, che l'irruzione di nuovi metodi di produzione e di distribuzione potesse creare un nuovo spazio cinematografico, spazio intermedio tra il circuito alternativo, che l'Underground americano aveva incominciato già a sfruttare, e la normale distribuzione dei pornografi americani e nazionali. Credo che l'operazione, vista a posteriori, possa apparire come un fallimento. L'industria è riuscita ad assimilare quegli elementi che poteva utilizzare più vistosamente, eliminando tutto il resto per mezzo di scarti successivi: censura preventiva o a posteriori, modificazione del montaggio e dei dialoghi, sabotaggio della distribuzione, etc. L'Underground si è sviluppato e ha visto crescere il proprio spazio, come si vede anche in molte città europee o americane, ma si tratta pur sempre di uno spazio minimo, di un vero e proprio **ghetto**, **all'interno del quale le limitazioni** tecniche devono essere accettate con allegro coraggio (più spesso con incoscienza). Alla peggio, è uno spazio ignorato. E' uno spazio narcisistico chiuso in se stesso, che non accetta nessuna critica in quanto non se ne pone nemmeno.

Allora, l'operazione compiuta da alcuni — non molti — registi che rimane da fare è quella di essere un « conformista ». Accettare le regole del gioco per cercare di ricreare, ogni volta e senza mai smettere, un nuovo spazio (vecchissimo: che cosa hanno fatto Hitchcock, Lang, Buñuel lungo tutto l'arco della loro carriera?) all'interno del tradizionale « cinéma de papa ».[1] E i vari Bertolucci, Varda, Demy non ne sono che i successori, gli eredi.

[1] Questo spazio è senza dubbio provvisorio e si diluisce continuamente nella massa

« La saleté qu'il y a à être bourgeois en 1968 » che Sylvie Pierre riconosceva in **Partner** si è accentuata con il tempo, e la « saleté » (con tutto quello che comporta: compiacenza, ribellione, schifo e soddisfazione) di essere borghese nel 1970 (nel 1937, o nel 1944: la differenza è soltanto qualitativa) è precisamente il tema del film di Bertolucci. E' (tornando a una delle vecchie nozioni introdotte all'inizio di questa nota: l'espressione) la vergogna e la lucidità eccezionale che io credo di riconoscere nel film, e, attraverso di questo, nel suo autore.

Diciamo, per concludere, che **Il Conformista** è un film autobiografico non perché Bernardo Bertolucci sia Marcello Clerici (il « conformista » personaggio), o abbia vissuto le stesse vicende, ma piuttosto perché **ha vissuto** le contraddizioni reali della fabbricazione di un tale oggetto cinematografico (il « Conformista » film), a tutti i livelli, operazione abbastanza eccezionale perché il film sia degno di attenzione.

E.D.G.

La mia notte con Maud

MA NUIT CHEZ MAUD. Film francese di Eric Rohmer, con Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian e Marie-Christine Barrault (recensione nel prossimo numero.

Di fronte alla duplicazione del possibile, il pensiero rivela il carattere strettamente ipotetico-probabilistico della sua prassi, assumendo gli spazi variabili di qualsiasi movimento parziale a misura della propria abilità al rischio, per cotraddirsi e ridifinire le distanze tra certezza e incertezza, tra probabilità e improbabilità. Eric Rohmer trasforma in un postulato un metodo (quello di Pascal), accettando il rischio di assimilare « la matematica alla metafisica », e di rappresentarne analogie e contraddizioni facendo una specie di scommessa con un'idea (idealistica) e con una realtà (profilmica).

Ma nuit chez Maud accetta la propria originalità qualificando prima di tutto la sua storia; il rigore della geometria si unisce all'applicazione del fondamento stesso delle scienze naturali, l'**osservazione** (di un soggetto, di una cavia, di un **esemplare**). Come un calcolo algebrico, o meglio come un'equazione, il metodo pascaliano fonda la spaziatura stessa del film, in termini di cause e di effetto non meno che di sospensione e di affermazione, e la venuta della soluzione è oscurata dal segno stesso che è designato ad annunciarla: **la dissolvenza in nero:** 1) Piano americano di Françoise e del narratore sulle colline che dominano Clermont Ferrand; 2) Dissolvenza in nero; 3) Totale di una spiaggia: il narratore, Françoise e un bambino.

Nel film la logica della costruzione (e la costruzione della sua logica) induce il mondo a svelare l'ideologia che lo informa (ideologia come falsa coscienza che produce personaggi privati della facoltà di generare un pensiero originale). Perdita del pensiero che si manifesta come monofasia a due voci, destinate a dare corpo ad un linguaggio corretto dalla memoria. Il quadrato, come figura geometrica chiusa, traduce ideograficamente la morale di questo racconto cinematografico stringendo nella sua area le diagonali che confluiscono al centro. Il cattolicesimo e il marxismo vissuti nella reificazione risultano intercambiabili; Vidal scommette la sua scienza e dimentica la prassi mentre il narratore tenta di pacificare sesso e coscienza in una strenuante retorica delle parti.

I blocchi di sequenze organizzano il passaggio da una prima parte misteriosa, in cui il narratore e Françoise appaiono non identificati a causa di un rapido montaggio ellittico, ad una sezione centrale che nega la precedente e si concentra in un continuo succedersi di piani lunghi e fissi. I due insiemi si oppongono completandosi; rimane isolata la sequenza finale con la sua splendida convenzionalità: l'approvazione della quiete, dell'adattamento e della rinuncia.

F.C.

dei prodotti che lo precedono e che vi si succedono. Soltanto una modificazione nelle condizioni di produzione, di ripresa e di distribuzione potrebbe modificarlo. Ma queste condizioni, etc....

La mia droga si chiama Julie

LA SIRENE DU MISSISSIPI, film francese a colori di François Truffaut (vedi
recensione in questo numero).

La quadratura del cerchio è impossibile. Infatti, dicono gli uomini di scienza,
nella struttura del cerchio vi è una componente irrazionale, il pi greco, nu-
mero hitchcockiano, che lo rende irriducibile a un quadrato. Truffaut, che
come Hitchcock rispetta le verità prime, tiene conto, anzi esalta queste irri-
ducibilità: Catherine Deneuve-Julie, sirena e camaleonte, vive molte vite
come fantasma sfuggente, proiezione cinematografica di un'attesa, del prota-
gonista e del racconto (Olivia de Haviliand introdotta da una panoramica;
Angie Dicknson ispezionata da un cameraman pornografo tra una ripresa e
l'altra di un western di Hawks; Cyd Charisse, strega minnelliana dalle spalle
piumate, nata da una storia a fumetti; e infine gli oggetti, il disco che rac-
chiude la sua voce o il fuoco che brucia i suoi indumenti e illumina la sua
immagine). Truffaut, che come Renoir ama l'eroismo dei pigri e dei folli,
ricerca il frantumarsi della linea retta che si accosta al cerchio, come nel
carrello interrotto e negato di **La marseillaise** che appare all'inizio: Belmondo
si allontana spesso dalle linee rette della sua fabbrica di sigarette, gira
intorno alle aiuole circolari che portano il ricordo di Julie, si arrampica sullo
Hôtel Monarail (monorotaia) per poi smarrirsi nello spazio di una sua stanza,
reso non misurabile dalla presenza di Julie (che fa sembrar vero un paesaggio
dipinto sulle pareti), cerca di identificare con le parole di Julie (« Ti amo »,
« Anch'io »...) presente sullo schermo solo con dei riflessi (un segnale, il
telefono, un sogno, la fotografia, un simbolo, il movimento circolare del ven-
tilatore). Truffaut, che come Hitchcock ama l'astrazione, cerca di adeguare
il movimento del film a quello del suo protagonista, tenace nel dolore dello
smarrimento: descrive una fuga dalla società, ma non l'inseguimento; descrive
una fuga dallo spazio e falsifica un'immagine documentaria con una sovrim-
pressione disegnata, una scenografia reale con un'angolazione dal basso (che
rende la foresta della Réunion simile a quella di **Vertigo**); descrive una fuga
dolorosa, dalla penombra alla luce più accecante (lui si muove nella penom-
bra, lei nella luce), facendo seguire a una dolce dissolvenza di chiusura un
brusco stacco su un'immagine fortemente luminosa; descrive una fuga dal
tempo... e qui Truffaut si contraddice: l'autore di **La mariée était en noir**,
affermazione della preziosità del tempo, non rinuncia a far gravare una mi-
naccia sulla continuazione del movimento del film. Dal titolo di un giornale
(che annuncia la morte del detective) alla stessa invadente larghezza dello
schermo, più di un elemento ci avverte che la dolorosa fuga-ricerca di se
stessi può terminare da un momento all'altro per motivi estranei alla sua
natura. E' pur vero che questa minaccia del tempo non sembra onnipresente:
quando il protagonista, appena abbandonato da Julie, guida l'auto, un flash-
forward sonoro, immaginato, si trasforma gradualmente in flash-back accadu-
to e rivissuto.

O.D.F.

Distruggete Frankenstein!

FRANKENSTEIN MUST DESTROYED, film inglese a colori di Terence Fisher,
con Peter Cushing, Veronica Carlson, Freddie Jones, Simon Ward.

Terence Fisher non si limita ad essere l'erede o il continuatore (come i vari
Roy Baker, Michael Reeves, Vernon Sewell, Freddie Francis, Alfred Vohrer, etc.)
di un cinema (« fantastique », « d'épouvante ») del passato, già irrimediabil-
mente morto anche se non sepolto del tutto. Alla stessa stregua delle sue crea-
ture (le **maschere** e i **fantasmi**), anche il cinema di Fisher sembra sfidare lo
spirare di ogni termine (o limite) socialmente (e culturalmente) convenuto (il
« gusto » di una determinata epoca). Eludendo tutti questi limiti (anche i più
esclusivi e i più faticidi) sembra disporre di radici (referenze) più profonde e
più tortuose (più segrete) di quelle dissepolte di fresco. E' per questo che per
definire il cinema di Fisher (il suo boudoir così sanguinolento, così affascinan-
te, così speculare — cosa che non vuol dire trasparente o luminoso) bisogne-
rebbe ricorrere a tutt'altro genere di filiazione o discendenza; allora i suoi più
sicuri antenati ci appariranno come quei luoghi dai quali hanno preso il loro
nome le scuole della Filosofia Antica: Accademia, Liceo, Stoa, etc. Qui come
là, la manovra fondamentale è pur sempre la stessa, e cioè preparare la **scien-**

za rettificando la posizione dell'**etica**. Il crimine e la legge (sociale o « natu-
rale ») sono infatti, come i corpi e la materia (ma soprattutto la loro differen-
za, lo scarto che li separa), i princìpi e gli elementi essenziali in base ai quali
si mette in gioco (e si mette in scena) l'**economia** del più turbolento
(e nello stesso tempo più pensato) degli universi. Simultaneamente, sotto
il controllo di uno stesso meccanismo, l'accostamento dei corpi, la meccanica
(l'**ars combinatoria**) che ne insinua la riunione o la giustapposizione e le trasfor-
mazioni reciproche che li prevengono, li preservano, li sequestrano o li cor-
rompono sembrano partecipare alla triplice natura di un universo le cui regole
sono quelle del filosofare, del laboratorio, oppure del bordello. E' questo il trat-
to più distintivo del cinema di Fisher, il punto più centrale dell'universo che vi
(in cui) si installa: un unico viaggio, una sola traversata (del pensiero, della co-
scienza, del linguaggio) che si compiono attraverso i punti più nevralgici della
materia (i corpi, le membra, il sangue sono la traccia più cieca di questo
dramma; il sesso e la morte i suoi punti di **forza**) e del delitto (la trasgres-
sione, la rivolta, la follia, il desiderio). Viaggio o traversata che sembra svol-
gersi non tanto in nome di questa facoltà di trasgressione ma piuttosto in quel-
lo di una **fisica** (e di una **dinamica**) più interna, più dissimulata, più recondita
nella quale siamo tutti presi, in preda alla stessa vertigine (fatta di rassomi-
glianze, di risonanze, di echi multipli, sordi, sotterranei che scorrono da un
piano, da un luogo, da una scena, da un corpo all'altro) di cui costituiamo il
cuore, gli orli e il punto di fuga, una vertigine che si mette in opera, si lascia
delimitare, si apre e **si scrive** da un film all'altro, in maniera sempre più irri-
ducibile rispetto alla logica di ogni più rassicurante e più pacata **statica** delle
proprietà, delle cause, degli effetti e delle identità. Come nelle opere più ra-
dicali (soltanto in questo il cinema di Fisher può essere assimilato a qualche
fenomeno « letterario »), come in « Justine » (in cui un fulmine non fa che con-
cludere quanto invece qui prende inizio, e cioè in uno stesso circuito che com-
prende Sade, Tod Browning e Terence Fisher), « I Canti di Maldoror », « Il tea-
tro e il suo doppio », « L'histoire de l'oeil », possiamo perciò riconoscervi il mar-
chio (e il gesto) di una stessa **esperienza** (« Ce sang, ces organes pleins de
vie, n'étaient pas ce qu'y voie l'anatomie: seule une expérience intérieure, non
la science pourrait restituer le sentiment des Anciens », Bataille) **interiore** e
di una stessa dimensione, così **reale** da fare praticamente del **corpo** (questa
"pletora impersonale") il referente fondamentale di ogni violazione del Discorso.

F.F.

Ucciderò un uomo
Il tagliagole

QUE LA BÊTE MEURE, film francese a colori di Claude Chabrol (vedi recen-
sione su questo numero).
LE BOUCHER, film francese a colori di Claude Chabrol, con Jean Yanne e
Stéphane Audran.

Prima **opposizione** (costernante): a un découpage e a un montaggio assoluta-
mente **arbitrari** (non si legga una possibile funzione dell'àlea ma l'alearità di
ogni possibile funzione), a un'assenza quasi totale di stile, alla mancanza di
principi che ne determinino una costruzione, **corrispondono** un'**eco** (malgrado
le immagini spesso laide e la loro successione), un fascino e una suggestione
innegabili. Allora il marchio più essenziale di **Que la bête meure** (che non vuol
dire il più evidente, ma nemmeno il più segreto) è costituito dal duplice sol-
co che separa Chabrol dal film, e quest'ultimo dalla sua scrittura (non la scrit-
tura **del** film, ma quella del testo (récit) che lo precede nel suo processo di
formazione, e che qui lo articola e lo definisce). A questa scrittura testuale
vanno delegati gli echi, i rimandi e le emozioni che il film sembra promuovere.
Chabrol ha un suo modo (teorico e pratico) di fare (pensare) il cinema, una
sua poetica, dei tic ricorrenti, un orizzonte tematico che è andato sempre più re-
stringendosi facendo emergere un motivo (prima in margine, ma non per que-
sto meno presente): quello del **couple maudit** (il **soliloquio** che suggeriva Pie-
ro Spila non è la causa, ma **una** delle conseguenze di questo tema che gli
preesiste). Evidente in almeno due film (**Les biches, Le boucher**), non è dif-
ficile ritrovarlo nei film precedenti (soprattutto **Les bonnes femmes, A double
tour, Le scandale**): solo che prima avevamo delle coppie **maledette** e di con-

seguenza impossibili; ne **Les biches, Le Boucher** (e, vedremo a che prezzo, ne **La bête**) delle coppie **impossibili** e perciò maledette. Come **Stéphane**, film manieristico (falso), era stato giudicato un film di Chabrol a causa di un'autobiografismo tutto esteriore, così **Que le bête meure** rischia di essere sottoscritto tra i migliori del nostro, a causa del soliloquio di Charles Thenier. Invece entrambi si accordano malamente con l'universo caro a Chabrol ma, quel che più conta, **La bête**, grazie ai suoi meriti, testimonia obliquamente i limiti di quest'ultimo.

Prima opposizione (produttiva): all'appiattimento e alle ficelles che impoveriscono il film, alle immagini spesso antagonistiche all'idea che il récit intende suscitare, **si contrappongono** il potente lirismo di Nicholas Blake e la severa costruzione di Paul Gegauff. **Que la bête meure** è provvisto di un doppio récit: uno **nel** film (il diario di Thenier, che ne determina l'avventura, gli incontri, il destino), uno **del** film (quello di Paul Gegauff che sorregge con una logica stringente la malinconia metafisica di Blake). Chabrol è estraneo ad entrambi (e agli effetti che essi producono fondendosi e intersecandosi tra loro, il **del** e il **nel** dell'opera, la sua messa in questione); si limita a gestirli, ad amministrarli, ma più che altro a contrastarne come può l'invadenza. Il récit (i récit) si fondano su due principi (**seconda e terza opposizione**): la coppia **amore/odio** (Thenier tanto più ama quanto più odia, amore e odio che non possono estinguersi, o ingigantirsi, che contemporaneamente) e la coppia **possibilità/impossibilità** (di perdere il proprio figlio e di trovarne un secondo identico al primo, di estinguere un delitto e di consumarne un secondo, di trattenere e di abbandonare chi si ama). Il motore di questa duplice opposizione, produttrice di altre (al limite ogni parola, ogni gesto, ogni evento ha il marchio di questa **ambiguità** definitiva, si sporge su due versanti diversi), è il **Destino**. Ma chez Chabrol, questa nozione è stata singolarmente snaturata, con il proposito di arricchirla e con il risultato di renderla banale: l'impasto della tragedia greca e del dramma borghese, anziché rifondere meglio Omero e Balzac, li **separa** riducendoli a referenze ossessivamente pronunciate ma estranee al tessuto del film (puri **enunciati** contenuti nel testo che non si traducono mai in una scrittura cinematografica). Del destino (per quanto gli sia caro: cfr. **La route de Corynthe**) Chabrol ha fretta di liberarsi; gli preme più che altro impossessarsi del film che gli sfugge, spostare la nostra attenzione dalla coppia **uomo/bestia** a quella più impossibile Charles Thenier-Hélène Lanson, di cui un destino arbitrario ha determinato le condizioni di impossibilità. Chabrol non prova un autentico ribrezzo per Paul (vedi **Le Boucher**, dove lo resuscita, lo prolunga e lo immalinconisce). Per lui Paul è una specie di anti-eroe simpaticamente repellente, per Gegauff la rappresentazione della borghesia e dei suoi crimini, per Charles Thenier un Orco uscito da una delle sue favole per bambini. Ognuno si costruisce il proprio racconto: sublime quello di Thenier, triste e rabbioso quello di Blake-Gegauff, pigro e ripetitivo quello di Chabrol. Non a caso Chabrol filma **Le boucher** applicando con impressionante fedeltà lo stesso metodo, e registra uno scacco. Votato al mercato, i valori dei film del nostro oscillano come i valori in Borsa: si passa da brusche impennate a fragorose cadute. **La bête** affascina e commuove, ma se si vuole essere conseguenti, dal momento che la produttività del processo con cui prende forma non va oltre lo stadio della predisposizione di un récit magistrale (quello che viene dopo non produce altro che un parziale annichilimento di quanto lo precede), è più utile leggersi **The beast must die**, giallo di N. Blake, pseudonimo del poeta comunista inglese C.D. Lewis. Se si vuole poi lasciare la letteratura (più o meno tradotta o tradita dai meccanici alla Chabrol), ed entrare in un diverso dominio, quello del **cinema**, sarà utile confrontare l'operazione Truffaut, e misurare la distanza, lo scarto, il **lavoro** che separano il bellissimo romanzo **Waltz Into darkness** (Vertigine senza fine), di William Irish, dal bellissimo film **La sirène du Mississipi** (La mia droga si chiama Julie).

E. U.

Rapporto a quattro

JUSTINE, film americano a colori di Gorge Cukor, con Anouk Aimée, Dirk Bogarde, Anna Karina, Philippe Noiret.

Una cieca fiducia nella nozione d'autore e un gusto tenace per l'invecchiamento fanno sì che spesso l'ultima opera di un cineasta ormai disincantato venga spacciata per **moderna**, costi quello che costi. Salvo casi abbastanza eccezio-

nali, film in cui la forma, lo stile, la narrazione segnavano una radicale e lumi-
nosa rottura rispetto a quanto li precedeva (come succede per **Topaz** e per
A Countess from Hong Kong), avviene di solito il contrario: gli ultimi Premin-
ger, gli ultimi Donen, l'ultimo Cukor.
Anziché compiere un'operazione da becchini o, nel migliore dei casi, da re-
stauratori, impresa per sua natura derisoria, è più utile interrogarsi sui motivi
di uno scacco, in particolare quando viene registrato da chi, nel passato, ci
aveva dato film come **Bonjour tristesse, Singin' in the rain** (Cantando sotto
la pioggia) o **The Philadelphia story** (Scandalo a Filadelfia).
Una specia di logica dell'opposizione vuole che nel cinema i film non si confi-
gurino mai come supporto mimetico di quanto rappresentano. Questo statuto
instaura tra il film (ciò che viene ritagliato) e il suo oggetto (il terreno su
cui si compie l'operazione) un rapporto fondato più sull'incompatibilità e sul-
l'alternanza che non sulla **simpatia** e sulla continuità. Per questo tutti i buoni
film che si occupano dell'illogicità o dell'irrazionalità sono sempre provvisti di
una logica interna poderosa (il Lang americano). Così come quelli che si oc-
cupano della confusione e del disordine si avvalgono di un ordine fin troppo
orchestrato (**O bravo guerreiro**) o di una meditata **assenza** di ordine (**Prima del-
la rivoluzione**); in ogni caso mai di un disordine che costituirebbe comunque
una specie di resa tautologica rispetto al discorso che pretenderebbero di iscri-
vere al loro interno. In questo caso tra l'irrazionalità in **Psycho** e la sua ra-
zionalità, tra la disarmonia in **Ma nuit chez Maud** e la sua armonia, tra il con-
citato svolgersi di avvenimenti su piani diversi in **The Chapman Report** (Ses-
sualità) e la sua **severa costruzione** a blocchi, si produce uno scarto sensibile.
ed è precisamente questo scarto che costituisce la **produttività** che il film ci
offre. Sarà inutile ricercare questa stessa produttività nei film in cui un rap-
porto analogico/continuo/tautologico si manifesta tra il rappresentante e il
rappresentato (a diversi livelli, **Fellini-Satyricon, Skidoo**, i film di Robbe-Grillet).
In quanto a modernità, **Justine** sta ai precedenti film di Cukor come **I dannati
della terra** sta a **Pierrot le fou.** Con un procedimento abbastanza tipico a Holly-
wood, Cukor stabilisce una specie di equazione tra **ambiguità** (quella dei ro-
manzi di Durrell, e del loro intreccio) e **confusione.** Questa logica lo conduce
inevitabilmente al passo falso successivo, quello di dare forma alla confusione
costruendo un film **confuso.** Davanti a **Justine** non sappiamo mai dove finisce
la confusione **nel** film e dove incomincia la confusione **del** film. Esso non co-
stituisce né uno choc né una sorpresa (doti proprie delle opere **rinnovate** degli
Hawks e degli Hitchcock), se non per quelli che, prima di **Justine**, considera-
vano Cukor una specie di **incorreggibile** candido (mentre erotismo, omossesua-
lità, perversioni e travestimenti — qui rudemente affastellati — sono il reper-
torio più trasparente di un certo numero di ossessioni per le quali Cukor ha
sempre dimostrato una tenace sensibilità, da **Sylvia Scarlett** a **The Philadelphia
Story**, da **Let's Make Love** a **The Chapman Report**). Si scambia per moderno
quanto sopravvive a se stesso, riproponendosi e ripetendosi. Non a caso tutto
quanto riguarda Dirk Bogarde è reperibile, in modo più sintetico, in **What Price
Hollywood?** (1932), e persino il tratto più affascinante di **Justine**, la sua sen-
sualità violenta e barocca, non è che il ripiegamento sfumato del marchio più
essenziale di **The Chapman Report.** Questo contribuisce a dare al film, suo mal-
grado, un curioso aspetto rievocativo, da retrospettiva mancata. I deboli baglio-
ri che esso ci mostra sono le ceneri semi-spente di un fuoco che ha cessato di
ardere nel 1963 (l'unica cosa che continua ad **esistere** è la geniale direzione
delle attrici, con una Anna Karina che non sfigura nell'antologia cukoriana delle
Constance Bennett e Katherine Hepburn). Insomma, ci si diverte, e si può ar-
ricchire il divertimento cercando di riconoscere, nel calderone del film, le po-
che immagini riprese da J. Strick (il gioco non è difficile: sono le più laide).

M.D.A.

Pookie

THE STERILE CUCKOO, film americano a colori di Alan J. Pakula, con Liza Minnelli e Wendell Burton.

Primo film firmato di Alan Pakula, produttore del film di Robert Mulligan. E'
sufficiente la prima bobina di **Pookie** per far sospettare che vada attribuita
a Pakula, e non a Mulligan, la paternità dei migliori film firmati da questo
ultimo, da **Baby, the rain must fall** (L'ultimo tentativo) a **Up down the staircase**
(Su per la discesa) e a **The stalking moon** (La notte dell'agguato), tutti infe-

riori comunque alla felicità di **Pookie.** Al termine del film il sospetto diventa una certezza. Al di là della messa in scena tanto sobria quanto efficace e della natura dello sguardo di Pakula (uno sguardo pigro, che indugia sugli avvenimenti fino a coglierne ogni sfumatura), almeno due buoni motivi giustificano l'interesse per **Pookie:**

1) Esso si situa nel filone che ha dato fino ad oggi alcuni tra i film americani più ignobili degli ultimi anni — da **The graduate** (Il laureato) di Mike Nichols a **Good-bye, Columbus** (La ragazza di Tony) di Larry Peerce — e sostituisce alla mielata spregiudicatezza di quelli una specie di atteggiamento naturale che consente di intravvedere la disperazione dietro l'allegria, e la sostanza della tragedia dentro i moduli della commedia (riferimento letterario meno approssimativo: Jerone Salinger).

2) La presenza di Liza, la cosa più bella, insieme a **The Band Wagon**, che Vincente Minnelli abbia regalato al cinema.

M.D.A.

La caduta degli dei

GÖTTERDÄMMERUNG, film italiano a colori di Luchino Visconti, con Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger, Charlotte Rompling.

Se è vero che il mito svolge una funzione protettiva nei riguardi della storia, che ha il compito di salvare l'uomo dalla paura della storia, destorificando il divenire, non esiste film più mitico de **La caduta degli Dei** di Visconti. Perciò l'intento volgarmente storicistico, in duplice referenza (alla materia stessa cioè in quanto "nodo storico" e/o alla storia in quanto storia d'autore, poetica ecc.), di certa critica è assurdamente paralogico: mito e storia non stando in un rapporto isomorfico, nello stesso modo che mito e racconto. Si perpetua così un equivoco veristico, sulla linea del verosimile, che il **cinema** ha da tempo relitto e si assiste ad una sorta di abbraccio fraterno di tutte le tendenze critiche di fronte alla tragedia del nazismo, esemplificando con la facile ermeneutica del materiale d'obbligo, quando si parli della Germania prebellica: siamo ancora al personaggio-cardine (=famiglia-cardine) Adrian Leverkühn e ai crolli del Walhalla. La commozione è generale, per i facili clic agnitivi di una comune sintesi « melodrammatico-letteraria »; inoltre marxisticamente impostata sul terreno di un rapporto politico-economico. Il che sgombra ogni dubbio, per altro inesistente: se il discorso non è reazionario di fondo, è inutile, è pura tautologia, avendo i suoi punti eutettici in una letteratura già mitica.
Quindi lodare Visconti per le sue capacità storiche, sarebbe come mitizzare la storia, laddove casomai ci si dovrebbe preoccupare, se vera coscienza, di storicizzare il mito.
Si tratta in ultima analisi di puro Kitsch, nella tecnica scoperta dell'effetto, nel godibile gioco delle decifrazioni, nel modo in cui ad una facile metonimia delle sequenze si accompagna un rinvio metaforico tutto esplicitato fuori del film stesso, della vicenda stessa, nella memoria sclerotica di chi vuol conservare quel passato in una visione debitamente convenzionalizzata per uso pragmatico.
Non è moralità questa, quanto la risposta dovuta allo spauracchio etico, con cui si è soliti giustificare tutto, quando sappiamo ormai che un giudizio morale non può darsi contro lo stile.
La linearità diegetica è una scelta stilistica che ha una sua ragione filmica indiscutibile, soprattutto se polemicamente assunta ad inverare una propria idea di cinema oggi compromessa, a ribadire una fedeltà ad un linguaggio e/o una nolontà tutta viscontiana di rinnovarlo. Ma la diegesi qui è pretestuosamente caricata di connotazioni allotrie, di palesi convenzioni ideologiche, e i connotatori sono le spie più vistose del Kitsch perpetrato. Si ha una operazione totalmente opposta ai film di Buñuel in genere, dove l'ambiguità dei segni stimola ad una lettura continua, ipodermica, mai esaustiva, sempre tesa a cogliere quel di più che l'opera ha o sembra avere (il che è lo stesso); in Visconti la metonimia naturalistica, quanto più addobbata di funzioni metaforiche esplicite, fiduciosamente istoriali, chiude ogni possibilità di dialettica tra lettore e opera nell'inutilità di un discorso fatico.
Il cinema è altrove; questa non è che archeologia, magari splendida e splendidamente immorale.
E non mette conto certamente sottolineare, se non per accenno, all'effetto auratico, antibrechtianamente catartico dell'accumulo di patetico e di tragico

in crescendo: nelle ultime scene si addensa un carico di situazioni-melò da far invidia a Genina e al Fleming di **Gone with the wind,** quando non a Blasco Ibañez e ai suoi apocalittici cavalieri: ritorno dell'eroe positivo a testimoniare, nel luogo deputato del pranzo, della moglie morta in un Lager, rientro delle figlie con negli occhi l'orrore, incesto dettagliato in due sequenze, conseguente follia con quadernetti filiali annessi, matrimonio-farsa, suicidio e saluto dell'anti-eroe e lenta dissolvenza incrociata sul fuoco delle acciaierie. Si aggiunga il grondare della musica e il dialogo, una paccottiglia drammaturgica, per capire che è troppo anche per un naturalismo mitico.
Appunto perché il naturalismo di base, nella sua linearità sintagmatica, non sorregge l'esigenza qui paradigmatica del mito, se non scadendo a mero Kitsch.
Ma nel momento in cui si definisce il film come oggetto di archeologia aggettivandola splendida, una possibilità di lettura aperta sembra affiorare e postularsi dubbiosamente: se mai la forza del film non consista in una trascurata assunzione del Kitsch a sua dominante strutturale, talmente decantata da divenire una sorta di decifrabile chiave, di contro alle intenzioni del regista e germinata quasi nolentemente dalle sue rilevate ambiguità.
Siamo cioè di fronte ad uno splendido congegno retorico, che va avanti da sé in virtù di una tecnica artigianale esperitissima su modalità teatrali, di piena efficacia stilistica nella loro ridondanza patefatta. Dallo stupore si passa alla riflessione. L' "ordo dramatis" non è sotteso al film: è il film stesso, la sua ragione d'essere. Se ne veda la partizione secondo lo schema tipico quadripartito:

1. **Protasi:** riunione di famiglia I;
2. **Epitasi:** dinamica dell'azione, dei personaggi;
3. **Catastasi:** riunione di famiglia II;
4. **Catastrofe:** incesto, matrimonio, suicidio.

Allo schema generale come orditura filmica base corrisponde, all'interno dei singoli episodi, un'identica partizione. Si prenda, ad esemplificare, l'episodio della notte dei lunghi coltelli:

1. **Protasi:** riunione, presentazione delle S.A.;
2. **Epitasi:** svolgimento dell'orgia;
3. **Catastasi:** momento di stasi sulla terrazza; arrivo silenzioso delle S.S.;
4. **Catastrofe:** strage delle S. A. .

Il segno del teatro comprime ogni altro senso possibile, lo costringe ad una verifica da cui non si scampa, che si ritrae come un boomerang in se stessa; investe il tono, le luci, i personaggi, soprasegmentati di figure shakespeariane, infine l'opera tutta; che sfiora il ridicolo e poi vi si immerge, quasi diventa opera comica (arriviamo perfino a pensare che cosa non ne uscirebbe dalle mani di un Paolo Poli); finché, trascorsa la gamma delle impressioni labili, ritrova la sua realtà proprio in questa sua concretezza teatrale, negando se stessa come **mithos** e come **logos,** affermandosi in piena autosufficienza. Partita quindi con intenzioni allegoriche, per narrare e alludere, per convincere e insegnare dilettando, ottiene un effetto opposto.
Scoprendo i suoi artifici di film teatrato, ritrova la sua salute, esagitando la sua chiusura si apre ad una dimensione **altra.** E in questa dimensione è capace anche di commuovere, di entusiasmare. Commozione flebile ed entusiasmo freddo.

P.G.

Skidoo

SKIDOO (Bisogna essere in due per fare Skidoo) film americano a colori di Otto Preminger, con Jackie Gleason, Frankie Avalon, John Philip Law, Cesar Romero, Groucho Marx.

I due termini di ogni contraddizione sono esposti simultaneamente e ripetuti in diverse forme così che il procedere del racconto, contraddicendo ogni immagine di progressione, diviene pretesto per la loro analisi.

Contraddizione fra un soggetto e le realtà che questi rifiuta di (ri)conoscere.

1) Realtà fisiche (che compaiono nella prima parte in rima alternata): a) passato individuale (Gleason e i trascorsi amori della moglie); b) presente individuale (Gleason e l'hippie amico della figlia; Avalon e gli strumenti meccanici

di seduzione che egli ha abbellito inutilmente giacché appena essi si rivelano strumenti e non fatti religiosi, altri, le donne, se ne impadroniscono e ribaltano il rapporto che le lega al precedente proprietario, cioè ad Avalon); c) passato sociale (Gleason e l'Organizzazione); d) presente sociale (Gleason e l'Organizzazione; i notabili della cittadina e gli hippies che non rifiutano di riconoscere i segni della loro esistenza al tribunale e di baciare i poliziotti che invece rifiutano il bacio).

2) Realtà audiovisive: a) la televisione come strumento di informazione (Gleason cambia canale per fuggire l'immagine delle aspirazioni della moglie); b) il cinema come strumento di conoscenza di se stessi (il flash-back sul furto al F.B.I. si contrappone all'immagine simultanea di Gleason, costretto suo malgrado a convivere con questa parte di schermo che è poi parte di sé); c) il controllo dei dipendenti a mezzo audio-visivo come isolamento dalla realtà (la televisione a circuito chiuso nella yacht di Groucho Marx, da strumento di controllo sulle azioni dei dipendenti, e del terzo mondo, diventa, per mezzo della coscienza che questi hanno della sua natura meccanica, strumento di controllo, da parte dei dipendenti, del padrone e del suo potere: potere cioè di Jeova-G. Marx, ultimo capitalista accentratore nel film e insieme profeta della sua morte nel gioco di parole che unisce mito a demitizzazione, personaggio e attore).

Contraddizione fra due realtà cinematografiche

1) Premessa illustrativa: il flash-back. a) Armoniosa convergenza di due azioni nei racconto (la fuga di Gleason e moglie e gli ostacoli posti sul cammino degli inseguitori dall'amico travestito): la m.d.p. le illustra senza stacchi ed esclude progressivamente dal suo campo tutto ciò che è già servito a tale convergenza; b) oggettivazione continua dell'appartenere di tale convergenza al passato, operata attraverso i contrasti simmetrici: colori / bianco e nero schermo grande / schermo normale, e attraverso la funzione di disturbo che il flash-back esercita nel presente di cui illumina una contraddizione (cfr. sopra 1 d e 2 b).

2) Variazione ironica: la sostituzione dei carcerati alle latrine. Altra convergenza di due azioni: la sostituzione, fatto visivo ed ellittico (in parte avviene fuori campo), e la distrazione del guardiano, fatto sonoro che avviene anch'esso fuori campo, convergono in un'epica decomposta (è un carcerato a suggerire casualmente il "crescendo" all'orchestra); la continuità (sottolineata dall'impiego integrale del piano-sequenza) con cui progredisce l'azione è rivolta in direzione opposta alla volontà del protagonista, l'intelligenza che la dirige è assente dallo schermo su di cui si muovono i suoi prigionieri (cfr. il citato intervento dell'orchestra nel sonoro, in apparenza conseguente al movimento della scena, in realtà conseguente alla sua disumanità fino a dichiararsi arbitrario e solo casualmente legato ai personaggi). Qui Preminger si autocondanna a somigliare a Jeova, ad esibire il suo sogno di un movimento cinematografico avulso dalle contraddizioni della realtà, per rilevarne **nello stesso tempo** la sua natura di sogno.

3) Deviazione verso altri film: l'evasione dal carcere. Un carrello indietro dall'effetto di una decisione intelligente passa alla conseguenza generata da questo effetto (dalle macchie di vaiolo apparente, ai medici che decretano l'isolamento, primo passo della fuga). Ma il primo effetto è inverosimile e più vistoso del secondo effetto, così che l'attenzione si concentra su quello invece che su questo. Altri lunghi movimenti di macchina seguono le fasi dell'evasione alla cui natura di progressione si oppongono: a) l'aspetto insolito e sempre meno credibile dei mezzi (cfr. la costruzione dell'aerostato); b) le conseguenze provocate dalla loro applicazione (gli effetti della droga sugli abitanti della prigione), le quali solo lentamente vengono escluse dal campo dell'azione e si ripetono continuamente. In tal modo il crescendo dell'azione tende a divenire un crescente di-vertimento, dal terreno romanzesco e individuale a quello immaginario e collettivo.

4) Negazione degli ordini gerarchici e del principio di continuità: i matrimoni. Un carrello indietro da un celebrante che pronuncia le parole di un rito cristiano, mentre legge "La morte di Dio", a scoprire i due sposi e a seguirli subito dopo la cerimonia; la sposa bacia il giovane figlio dello sposo anziano, cingendolo con un salvagente con su scritto "mother" uguale a quello indossato dal padre, segno del dominio matriarcale (e doppiamente frustrante giacchè la donna appartiene al terzo mondo) che eserciterà sui due funzionari dell'Organizzazione. Solo a questo punto, mentre la **contraddizione** dell'azione principale si sta rivelando, appare la coppia dei protagonisti giovani (la figlia di Gleason e l'hippie) che corona il sogno d'unione di tutto il film con il matrimonio hippie, ma in campo lungo e per pochi secondi, mentre in piano ravvicinato assistiamo a un'azione ben più movimentata. Il racconto sembra qui

procedere per forza d'inerzia, inserendosi come sfondo temporaneo e ridotto
di un ampio movimento di macchina, dalla cui evoluzione è escluso e la cui
evoluzione nello spazio è contraddetta a sua volta dalla contraddizione in-
sita nella vicenda descritta (quella del triangolo Donyale Luna-Avalon-Romero,
come visto sopra).

5) Negazione della sufficienza del racconto e del film: principio e fine. All'ini-
zio una contraddizione indipendente dal racconto (gli universi contraddittori
della televisione: un maiale, John Wayne in un film di Preminger, una commis-
sione governativa...) che poi si riflette nel racconto (cfr. 1a e 2a) interrompe
i titoli di testa. Alla fine una contraddizione interna al racconto (l'ambigua u-
nione di G. Marx con lo scienziato rivoluzionario) si riflette oltre il racconto,
e mette in moto l'immagine prima arrestata dai titoli di coda; con ciò, da bou-
tade, la trasforma in negazione ulteriore di un sistema.
Ogni aderenza fra evoluzione del racconto e movimento dell'occhio viene dun-
que polverizzata; qualcuno (anche ai C du C e a C & F) rimpiange i capola-
vori in cui tale polverizzazione veniva mascherata da un'apparente continuità
romanzesca; Preminger gli risponde esibendo su un interno di roulotte hippie,
in grandangolo Panavision, tre o quattro azioni indipendenti e non contraddit-
torie da cui sorge anche la musica della sequenza, segno che la magia serve
per parlare della magia: non a caso l'arrembaggio di **Skidoo** cita l'assalto iro-
chese di **Week-end.**

O. D. F.

Silenzio e grido

CSEND ÉS KIÁLTÁS, film ungherese di Miklós Jancsó, con András Kozák, Zoltan Latinovits, József Madaras.

1. **IL CONTENUTO.** Nel film di Miklós Jancsó i riferimenti storici non sono rivelati ma **supposti** (che è diverso dal dire che sono "dati", in quanto la **supposizione** risponde all'esigenza non-oggettiva di un punto di partenza su cui innestare il proprio discorso personale, la propria visione della storia e dell'uomo). Tali film, almeno in apparenza, si possono anche definire "storici", nel senso che la vicenda è sempre collocata in un preciso contesto storico, che però non viene "spiegato", nè indagato (il 1848 ne **I Disperati di Sandor**; il Soviet di Béla Kun e la Repubblica dei Consigli in **Silenzio e grido**, etc.), interessando invece a Jancsó l'avventura dell'uomo individuo **nella** storia. E' senz'altro questa una esigenza di universalismo, la ricerca di una rappresentazione totalizzante sul fenomeno uomo-violenza-politica-ideologia-vita.

Per questo i film di Jancsó sono percorsi da **personaggi-schemi** che servono da **punti di riferimento** (fisicamente, ma poi anche semanticamente) al movimento circolare, avvolgente, della macchina. Per questo anche l'ideologia è sottintesa, come la psicologia interpersonale che non è più "psicologia", bensì **filosofia delle relazioni,** schematicamente, fino a correre il rischio di scivolare addirittura in un discorso a tesi.

Lo stile e il significato (tutta la poetica di Jancsó) sono basati su **fasce di relazioni** tra le **macchie** (-personaggi), che sono i punti d'appoggio della "visione" filmica, del **linguaggio della rappresentazione,** che in fondo è il vero senso trasmesso dall'**opera** d'arte ("artificio").

Anche tra uomo (macchia umana) e paesaggio non ci sono differenze **qualitative.** La **fisicità** degli elementi naturali (alberi, prati, ruscelli, etc.), e degli elementi "artificiali" (case, interni, recinti, steccati, etc.), è la stessa **fisicità** (geometrico-ritmica) dei personaggi concepiti come **m e t r o** e insieme come elemento semantico (ma a livello minimo) del contesto.

2. IL LIVELLO DI COMUNICAZIONE.

a) **Grado minimo. La** storia, la vicenda, la psicologia, il dialogo, i "fatti" tra i
personaggi, etc., come riferimento indiretto, sottofondo implicito.

a1) **Grado massimo.** La scansione del mondo, e la sua interpretazione, attra-
verso il linguaggio (e il mezzo) del cinema; un modello di conoscenza-comuni-
cazione della realtà e delle sue relazioni con il soggetto inter-agente.

b) **La sintassi.** La sintassi è **rigorosa,** proprio perché la struttura del film è il
modello relazionale dei contenuti e degli elementi significanti.
Ma è di forma "**aperta**", larga, secondo una "**inquietudine**" narrativa a larghi
campi spazio-temporali, che si spiegano come ricerca di senso e di lingua, co-

me riferimenti continui ad elementi non strettamente legati alla narrazione, presente, puntuale, e allo "schema" provvisorio della lingua usata.

c) **Lo stile.** Il livello stilistico si identifica innanzitutto con la scelta e con il trattamento dei materiali: 1. spazi, composizioni geometriche di "distanze" e di "vicinanze" (p.e., nella collocazione e nell'inquadratura delle superfici nude delle costruzioni e degli altri elementi del paesaggio); 2. la luce, il movimento continuo, non solo della macchina, ma delle persone (metaforico di una violenza non-apparente, non-immediatamente-**materiata**, ma inesorabile quanto l'ininterrotto andare e venire, nel silenzio o nei monosillabi, dei carnefici e delle vittime, che fa pensare alla **irreversibilità** di ciò che accade, come ad una dimensione del puramente-fisico, elettrico, inquadrato nelle leggi del movimento del cosmo, dove le decisioni dell'uomo risultano parziali e inadeguate); 3. ogni inquadratura vista e "girata" come se fosse **tutto il film** in se stessa, etc.

c1) A livello di stile si deve anche tener presente lo scadimento (intenzionale) di certi riferimenti culturali (l'ideologia del marxismo ortodosso, ad es., che non viene esaltata, propagandata) a strumento momentaneo, contingente, di **descrizione**, funzionale, elemento tra gli altri della struttura dell'insieme.

3. IL SIGNIFICATO. Ad un livello "secondo" di analisi, il significato del film appare **ultra**-letterario e incentrato sulla **violenza** a tutti i livelli, quasi come dimensione esclusiva dell'**organismo**, persino spersonalizzata e svuotata di qualsiasi contenuto; col grosso rischio di smarrire proprio il riferimento con la **tendenza** ideologica di base, sottintesa ma agente come connotato di riconoscimento della **direzione** dell'opera.
Si rasenta il tal modo una visione del mondo che tende ad essere universalistica, a comunicare un messaggio di tipo **autoritario** dunque, mediante una realizzazione "positivamente non-neutra" di un livello schematico di fatti, situazioni, sentimenti, idee, che trascura il piano di ricerca storica in senso stretto e allo stesso modo i rapporti "personali", intesi nei termini dello psicologismo borghese. La stessa "violenza accerchiante" della macchina da presa, l'autoritarismo dell'inquadratura falsamente "piana" e "**indifferente**", del campo-lungo, dei piani-sequenza (usati nei termini della scoperta di un linguaggio universale), possono essere una esemplificazione del tentativo di elaborare un messaggio di tipo "universale e necessario" sulla irreversibilità **arbitraria** delle cose del mondo e dell'agire umano, che non può essere di certo **ri-analizzata** di nuovo sul piano del "grido" del colpo di pistola finale.

M.G.

L'altra faccia del pianeta delle scimmie

BENEATH THE PLANET OF THE APES, film americano a colori di Ted Post, con James Franciscus, Kim Hunter, Charlton Heston.

Il film sembra suggerire, fin dal titolo, rispetto a **Planet of the apes** (Il pianet delle scimmie) di Franklin Schaffner, una radicale differenza (che ne dovrebbe giustificare l'esistenza), una specularità o almeno un rovescio della medaglia, mentre pratica una **ripetizione.** Allo slogan democratico e salomonico di Schaffner (Guerra no! Gorilla sì!), Post oppone soltanto un gioco un po' più mosso (il faut que la bête meure, mais l'homme aussi... etc.), sfrutta con più intelligenza gli scenari ed esercita un'arte sottile della crudeltà che lo apparenta, grazie anche alla sua ideologia indefinibile, a Samuel Fuller. Ma il film è necessariamente mediocre (Post non riesce a sviluppare il tema che gli è caro, quello del potere, e che stava al centro di uno dei western più belli degli ultimi anni, il suo secondo film **Impiccalo più in alto!**), e le prodezze di Brent non aggiungono niente a quelle di Charlton Heston-Michelangelo ibernato e di Nova mugulante. Il film, benché inutile in sé, è utile per sé, come **testimonianza** di una certa situazione (quella del cinema americano) e come **esempio** di un'operazione (una trasgressione compiuta sui **generi**, trapassandoli, allargandoli, spappolandoli, rendendone labili i confini). Primo fatto: il film di Post ne ripete un altro che lo precede, da cui sembra voler prendere le mosse mentre non se ne distacca. Un film americano che si ripete non significa, di per sé, il cinema americano che si ripete (le ripetizioni di un cinema che muore, gli ultimi sussulti della gran carcassa). Ma il film di Post compie un'operazione significativa, quella di trasgredire le regole del genere nel quale è calato, per appropriarsi delle caratteristiche (**stilistiche, formative**) e delle convenzioni di tutti i generi possibili. Tanto per cominciare il film è un western dei più tra-

dizionali (cavalcate, inseguimenti, diligenze traballanti e cavalli imbizzarriti, lotta furibonda col postiglione, sparatorie). Ma non meno di un western è un film di guerra (tattica, strategia, esercitazioni militari, battaglie, marce e spedizioni, fanteria e cavalleria che procedono a bandiere spiegate). Del resto il caracollare delle scimmie, il grottesco di alcune situazioni (Ursus e il ministro della scienza al bagno turco), il valore espressivo e dinamico dato al **gesto** (nel suo impedimento), al **movimento** (nel suo rapprendimento), alla **disarticolazione** e alla **modificazione** delle espressioni (le smorfie di Kim Hunter), dimostrano una fedeltà impressionante ai principali meccanismi del cinema comico. Nello stesso modo lo si può definire un film biblico (la statua del Legislatore che sanguina, le dispute teoretiche, le cerimonie liturgiche, le diverse **immagini** degli dèi e degli esseri fatti a loro somiglianza; ma soprattutto la prima parte del film dove assistiamo alla **Cacciata,** con fiamme, fulmini e saette, di Taylor e Nova dal loro precario Paradiso), un film d'avventure, un film politico (il problema del potere e della legge, i falchi e le colombe che sono diventati i gorilla e gli scimpanzé, etc.) e ovviamente un film fantastico. Dovremmo domandarci il perché di questa **accumulazione**, di questa **fisionomia definitiva** (poco importa che sia forzosa e traballante; anzi, tanto meglio) che ci obbliga a riconoscervi, grazie a un processo di spostamento e di condensazione, tutto il cinema americano (la sua **imagerie** non meno che la sua **sostanza**), assunto attraverso i suoi temi e riassunto attraverso i suoi topi. La risposta sta forse nel fatto che una tentazione ricorrente (se non una vero e propria **vocazione,** forse addirittura la massima aspirazione) del cinema americano è quella di dare l'immagine dei **disastro**, della **catastrofe**, della apocalisse più o meno definitiva. Questa tendenza segreta infarcisce e percorre i **generi: western** (da **Duello al sole** di K. Vidor a **Il mucchio selvaggio** di S. Peckinpah), **comico** (da **Steamboat Bill Junior** di B. Keaton a **La ballata della città senza nome** di J. Logan, distruzione di un paese nonché della Paramount), **drammatico** (da **In old Chicago** di H. King a **San Francisco** di W. van Dyke), **fantapolitico** (da **Il dottor Stranamore** di S. Kubrick a **A prova di errore** di S. Lumet), **biblico** (C. DeMille basta per tutti), **fantastico** (esempi innumerevoli). Post, accumulando i generi, fa crescere l'impianto più segreto che sembra sostenerli tutti, e porta alle estreme conseguenze questa disposizione. Non sarà più un paese ad essere distrutto da un terremoto, un esercito ad essere inghiottito dal mar Rosso, una città ad essere incenerita da un incendio, ma l'intero pianeta, la totalità delle creature che lo compongono, a disintegrarsi definitivamente. Sorge il sospetto che questa distruzione e questo esaurimento riguardino il processo della rappresentazione non meno che il suo oggetto, e che **l'apocalisse,** la sua immagine, coinvolga i generi che la gestiscono e il cinema che l'amministra. Allora il film americano che si ripete e muore è il cinema americano che si ripete e muore, e che morendo produce l'immagine definitiva della propria agonia. Fedele ad un modello anacronistico (**classicismo,** a Hollywood, significa oggi **povertà e d'espressione**), **Beneath the planet of the apes** non può costituire che uno scacco, ma è proprio la sua **inutilità** che gli conferisce il valore di **certificato di morte.** In ogni caso il gran cadavere è già circondato da un branco selvaggio di jene affamate: quelle del **cinema internazionale.**

M.D.A.

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto

Film italiano a colori di Elio Petri, con Gian Maria Volonté ,Florinda Bolkan, Salvo Randone.

Il film di Elio Petri è stato salutato dal clamore di un grande successo, di pubblico e di critica, come distinguono i quotidiani indipendenti e no. Le ragioni di questo successo, anche se non ci sorprendono, e **pour cause,** vanno opportunamente valutate. Esse ci forniscono il quadro più esatto di un'intera situazione: la situazione di sempre, insomma. Ancora una volta, la responsabilità maggiore è toccata alla "critica". Si è ritornati così (ma quand'è che ce ne eravamo allontanati?) allo stadio più grossolano e deteriore (più ideologico e idealistico) di una "critica" che (senza parlare di quella apertamente "di destra") avrebbe la pretesa (o l'aspirazione) di porsi come critica materialistica (marxista) e militante (rivoluzionaria). Le stesse procedure sono state quelle di sempre: censura, rimozione, esclusione e negazione della pratica determinata

all'opera nel lavoro di elaborazione compiuto dal (e nel) film in esame (una pratica e un'elaborazione essenzialmente reazionarie, oggettivamente **reazionarie** — al di là di ogni intenzione o progetto anteriori al film che, oltre a non interessarci, non devono interessarci, non possono interessarci, non fanno, non devono fare, non possono fare il luogo di nessuna questione importante in sede di elaborazione, di attività **critica** — diremo); massima attenzione tributata al "messaggio" insito nel film, in base a un codice di significazioni preliminare alla **significanza** determinata, concretamente messa in gioco nel (e dal) film; ampio credito (una vera e propria bancarotta) concesso a ogni sorta di teleologia: la posizione dell'« autore », il « creatore », il « padrone » della opera; prima di tutto nei confronti dell'opera stessa, e cioè il suo prodotto (e non il suo lavoro, la sua produttività), il film; e poi dell'oggetto (esterno, anteriore ad esso, dunque) di cui questo starebbe a « parlare » (il potere, la repressione, l'autoritarismo, la società, la Storia, etc.); mentre invece la questione fondamentale dovrebbe essere ben **altra**, e cioè la posizione reale che si determina nel film nei riguardi di ogni « messaggio », « progetto » o « intenzione » dell'« autore » e di ogni significazione che trae **altrove** (al di fuori, prima del film, cosa che equivale ad ammettere che il film non esiste, che non vi è stato nessun lavoro, nessuna pratica, nessuna trasformazione) la propria validità. Insomma, tutto il repertorio muffito e parodico di una sedicente critica materialistica, tutta l'ecolalìa del fraseggio di una sedicente avanguardia rivoluzionaria. E non è certo un caso se il film ha saputo accontentare un po' tutti, dagli scribacchini del «Corriere della Sera» e della « Stampa » ai critici cosiddetti militanti, dalle funeree vestali di un cinema sempre più incancrenito ai redattori delle riviste della Nuova Sinistra (che pure, in altre occasioni, avevano saputo stoicamente resistere al pregiudizio e al ricatto democratico imposto da un film come **Z - L'orgia del potere**). Comunque, a toccare il fondo, nel prurito dell'immediatezza, nella derisoria applicazione di un cerimoniale furiosamente attivistico, aperto alle più facili (e sconsiderate) strumentalizzazioni, sono stati i redattori di **Lotta contadina** (anno II, numero 5, 21 Febbraio 1970), i quali, in occasione dell'uscita di **Indagine,** hanno fatto il primo intervento (la prima sortita), in qualità di avanguardia (poco conta se si rifiutano questo ruolo) rivoluzionaria, di politica culturale (di quale avanguardia rivoluzionaria e di quale politica culturale si tratti, si vedrà in seguito). Il titolo dell'articolo in questione è: « Un film da vedere ». Il suo tenore di questa levatura: « gli elementi del racconto, le vicende, i personaggi sono talmente realistici e credibili che... »; « Anche in questo la borghesia ci boicotta: il biglietto costa 1.500 lire, e quando il film arriverà in seconda visione sarà forse tagliato e censurato... ». I redattori di **Lotta continua** si sono nel frattempo rasserenati: i tagli tanto temuti non si sono verificati; in compenso sono arrivati i premi (dalla giuria di un festival senza cariche della polizia). Inoltre possono sempre mobilitarsi di nuovo, magari all'idea che, come esiste « un film da vedere », possa esserci « un libro da leggere », che possa esistere un'altra opera i cui « elementi del racconto, le vicende... », etc. etc.. Quest'opera la segnaliamo noi (non alle masse, nessuna pretesa di questo genere a **Cinema & Film**; ma allo « staff » di **Lotta continua,** sì, ce la sentiamo). Si intitola **Amico mio, fratello assassino** (t.o. Silent Partner), un romanzo di spionaggio scritto da Leigh Brackett, già sceneggiatrice di Hawks, che è uscito nella collana « Segretissimo ». **Lotta continua** forse non lo sa, ma in questo libro c'è una cosa che la interessa, che la interesserà, che la **deve** interessare senz'altro. Tra i personaggi del romanzo, infatti, c'è un agente della C.I.A. che si chiama... Agnelli.

Nessuna fretta: anche in questo caso non ci saranno tagli o censure. (Non è che Mondadori possa decidere da domani che questo agente dell'imperialismo si chiami con un altro nome, magari Nordstrom — vedi in questo numero recensione di **Topaz** —, oppure eliminarlo). Inoltre nessuna ombra di ricatto: il prezzo di copertina è di 250 lire (senza contare che si può trovare già da ora sulle bancarelle). E da domani, forse — il Presidente Mao, il Compagno Sofri e il Commissario Pannunzio non vogliano —, a centinaia di copie, davanti ai cancelli della Fiat-Mirafiori.

F.F.

Le note sono di Fabio Carlini, Oreste De Fornari, Eduardo De Gregorio, Michele Delle Aie, Franco Ferrini, Piero Gelli, Maurizio Grande, Enzo Ungari.

L'ISTITUTO LUCE

presenta
i nuovi prodotti Luce

PAGINE CHIUSE
VERSO L'AVVENTURA
IL CAVALIERE INESISTENTE
LEONARDO
LA TORTA IN CIELO

ERRATA - CORRIGE

p. 165, riga 9: l'idea dell'arte (i fiori e non l'idea dell'arte, i fiori
p, 173, penultima riga: ripresa dal e non pubblicata nel
p. 176, riga 26: un prisma — una lente e non un prisma-una lente
p. 181, riga 18: Malcolm Keen e non Malcolm Kenn
p. 203: le "e" del titolo vanno senza accenti
p. 206, inq. 7, verso 2: imeneo e non imeneo.
p. 207, inq. 9, verso 1: sfortuna, e non sfortuna.
p. 214, riga 5: imeneo e non imeneo,
idem, riga 17: a offrirmi? e non ad offrirmi?
idem, riga 18: disdirnelo, e non disdirmelo,
p. 220, inq. 32, verso 23: che per il mio imeneo, e non che il mio imeneo,
p. 221, inq. 34, verso 21: verso di lui; e non verso di lui:
p. 244, riga 16: sulla e non sua
p. 245, riga 15: Rabbino e non Bandiera
p. 246, riga 16: interpellazione e non interpretazione
idem, penultima riga della nota: nominalismo e non normalismo
p. 247, ultima riga della nota: designa e non disegna
p. 249, riga 24: estrazione). e non estrazione.
idem, riga 33: *dato* autobiografico e non *dato autobiografico*
p. 257, riga 3: *verbo* e non *verso*
p. 288, riga 2: ideale e non l'ideale
p. 289, riga 13: precipitazione e non partecipazione
p. 290, riga 7: automobilistico e non automobilismo
p. 326, secondo titolo: *must be destroyed* e non *must destroyed*
p. 335, riga 43: *povertà d'espressione* e non *povertà e d'espressione*
p. 336, riga 30: *Lotta continua* e non *Lotta contadina*



L'ISTITUTO LUCE

presenta

i nuovi prodotti Luce

PAGINE CHIUSE

VERSO L'AVVENTURA

IL CAVALIERE INESISTENTE

LEONARDO

LA TORTA IN CIELO

nella foto: Hana Ruzícková in "Il cavaliere inesistente"



CINEMA & FILM

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR.

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library

